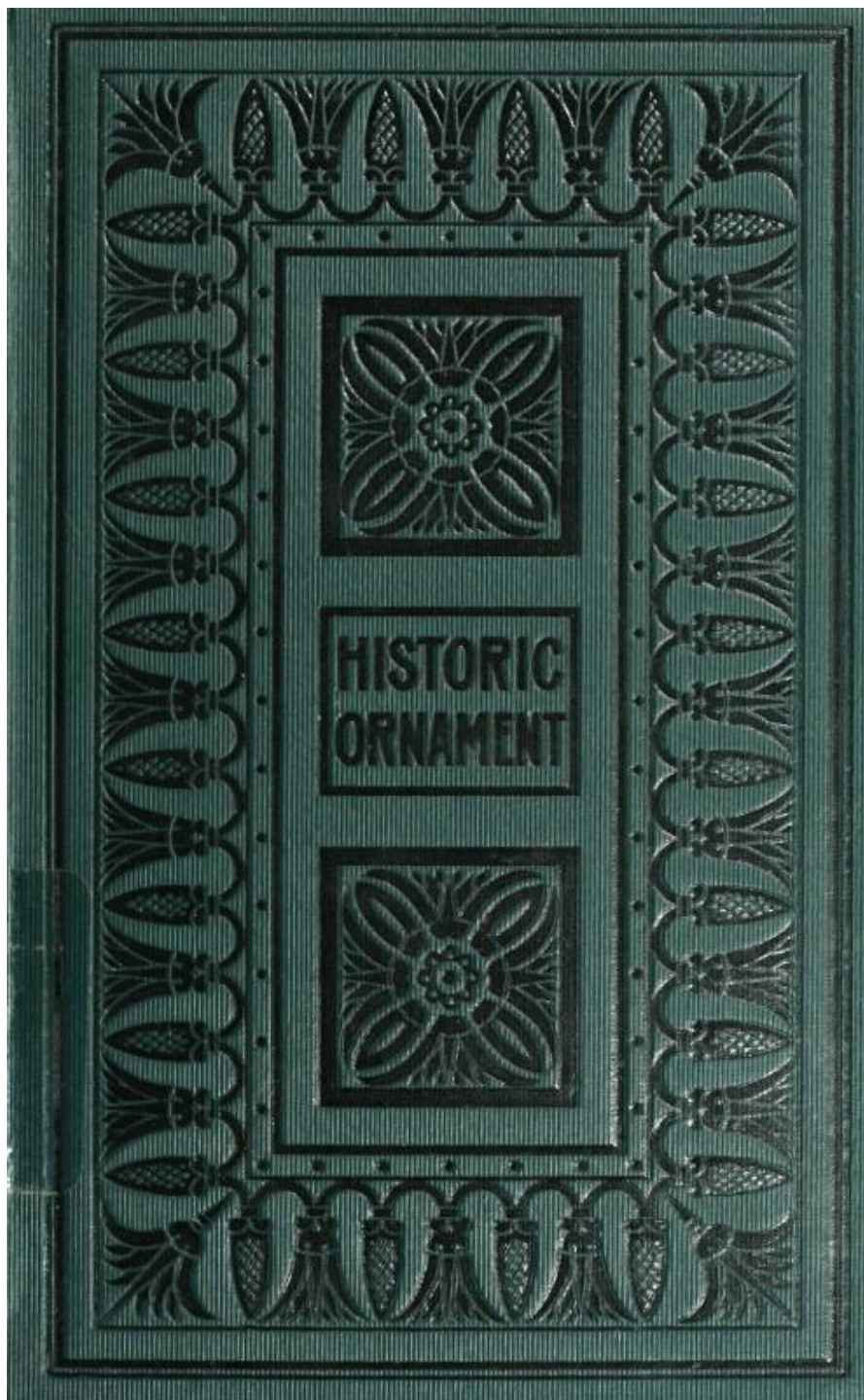


Исторический орнамент, т. 1 (из 2). Трактат о декоративном искусстве и архитектурном орнаменте

Джеймс Уорд



Электронная книга проекта Gutenberg «Исторический орнамент»

Исторический орнамент, том 1 (из 2)

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой электронной книге или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Исторический орнамент, т. 1 (из 2)

Автор: Джеймс Уорд

Дата выпуска: 13 июня 2019 г. [электронная книга № 59746]

Язык: английский

Благодарности: Произведено KD Weeks, Chris Curnow и командой онлайн-корректоров <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ИСТОРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ», ТОМ 1 (ИЗ 2) ***

Примечание транскрибатора:

Единственная сноска была помещена после абзаца, в котором она упоминается.

В тексте имеется множество иллюстраций, которые были перенесены на разрывы абзацев. Полностраничные иллюстрации, которые были пронумерованы, часто попадают в середину абзаца в оригинале, поэтому их перенос мог бы нарушить структуру текста. Поэтому нумерация иллюстраций была удалена, а в тексте могут быть пробелы.

Некоторые более крупные иллюстрации были повернуты в середине страницы. Они представлены в виде полностраничных иллюстраций в правильной ориентации.

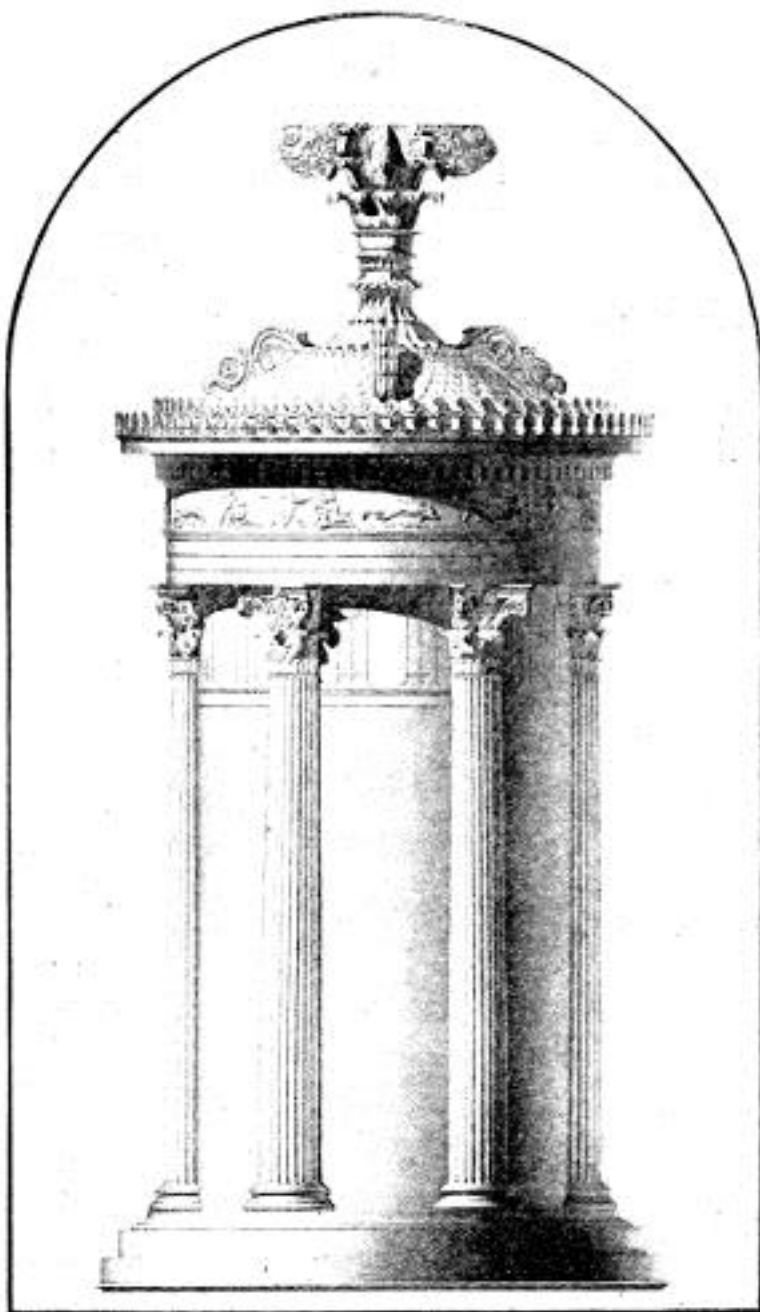
В ряде подписей к изображениям указано «Фактический размер». Это трудно подтвердить, и к этой информации следует относиться с осторожностью.

В тех случаях, когда ссылки на иллюстрации не относятся к референту, для удобства навигации предоставляются ссылки.

Незначительные ошибки, связанные с печатью, были исправлены. Подробную информацию об устранении текстовых ошибок, обнаруженных в процессе подготовки, см. в [примечании](#) переписчика в конце текста.

Все исправления выделены подчеркиванием. При наведении курсора на исправление в небольшом всплывающем окне отображается исходный текст.

Все исправления обозначены гиперссылками, которые перенаправят читателя к соответствующей записи в таблице исправлений в примечании в конце текста.



Хорагический памятник Лисикрата.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ

Трактат о ДЕКОРАТИВНОМ ИСКУССТВЕ И АРХИТЕКТУРНОМ ОРНАМЕНТЕ

*ТРАКТАТЫ О ДОИСТОРИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ; ДРЕВНЕМ ИСКУССТВЕ И АРХИТЕКТУРЕ;
ВОСТОЧНОЙ, РАННЕХРИСТИАНСКОЙ, ВИЗАНТИЙСКОЙ, САРАЦЕНСКОЙ, РОМАНСКОЙ,
ГОТИЧЕСКОЙ И РЕНЕССАНСНОЙ АРХИТЕКТУРЕ И ОРНАМЕНТЕ.*

ДЖЕЙМС УОРД

АВТОР КНИГИ «ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА».

С 436 иллюстрациями

ЛОНДОН: CHAPMAN AND HALL, Limited

1909

ЛОНДОН:

ПЕЧАТЬ: WILLIAM CLOWES AND SONS, LIMITED,

ДЮК-СТРИТ, СТЭМФОРД-СТРИТ, ЮГО-ВОСТОК, И ГРЕЙТ-ВИНДМИЛ-СТРИТ, ЗАПАД

ПРЕДИСЛОВИЕ

Всеобъемлющий характер темы данной работы не позволяет рассмотреть ее различные разделы и подразделы, кроме как в очень сжатой форме, в рамках справочника для студентов.

Я постарался представить читателю и студенту, изучающему орнаментальное и декоративное искусство, некоторые из наиболее характерных черт, которые отличают исторические стили орнамента, а также те, которые, на мой взгляд, являются вехами в обширной области исторического орнамента.

Реалистическое украшение было самой ранней формой всего искусства, как мы видим на гравюрах на костях, нарисованных доисторическими пещерными жителями; но орнаментальный дизайн или рисование узоров является своего рода изобретением, которое подразумевает упорядоченное украшение архитектурных форм и других объектов и обычно применяется к таким объектам с целью добавить некоторое обогащение, которое сделает их более приятными для взгляда.

Первое относится скорее к живописи, а второе является чисто декоративным.

Поскольку создание орнамента в значительной степени должно основываться на законах, которые регулируют дизайн хорошей архитектуры — это мы видим из дизайна лучших орнаментов исторических стилей — было сочтено необходимым дать краткий обзор каждого из основных архитектурных стилей и ордеров, расположив их, насколько это возможно, в хронологическом порядке в отношении периодов их существования и стран, в которых они процветали.

В некоторых случаях я также счел целесообразным дать краткое описание религии тех народов, которые создали особые стили архитектуры и орнамента; ведь во многих случаях, например в искусстве древнего мира и средневековья, мы видим, что искусство страны было настолько связано с религией ее народа, что для понимания первого необходимо иметь некоторое представление об их религиозных обрядах и верованиях.

Я должен выразить свою благодарность различным авторам, писавшим об орнаментальном искусстве, которых я упомянул на страницах этих томов, за некоторые полезные сведения, а также им и издателям этой работы за предоставление большей части иллюстраций.

Я также должен поблагодарить г-на Т. М. Линдсея за предоставление его рисунка памятника Лисикрата, а также Департамент науки и искусства за разрешение использовать многие иллюстрации из их прекрасных справочников по декоративному искусству.

В следующем томе этой работы будут рассмотрены различные разделы промышленного искусства и ремесел с точки зрения их исторического развития в области декора и мастерства.

В заключение я выражаю надежду, что содержание этих страниц будет полезно студентам художественных школ и всем, кто желает получить представление об увлекательном предмете «Исторический орнамент».

Дж. Уорд.

СОДЕРЖАНИЕ.

	СТРА НИЦ А
Вводная глава	1
ГЛАВА II.	
Доисторические украшения — палеолитический период или ранний каменный век — речные наносы и пещерные люди	7
ГЛАВА III.	
Неолитический каменный век	14
ГЛАВА IV.	
Бронзовый век	21
ГЛАВА V.	
Железный век	35

ГЛАВА VI.

Озерные поселения Швейцарии и других частей Европы 48

ГЛАВА VII.

Египетское искусство — История — Архитектура — Прикладное искусство 55

ГЛАВА VIII.

Халдейское и ассирийское искусство — История — Архитектура — Прикладное искусство 112

ГЛАВА IX.

Финикийское искусство — История — Торговля — Архитектура — Прикладное искусство — Искусство на Кипре 158

ГЛАВА X.

Искусство в Древней Персии — История — Архитектура — Декор 183

ГЛАВА XI.

Греческое искусство — Народ — Мифология 208

ГЛАВА XII.

Искусство в древней Греции — Микены — Троя — Тиринс — Архитектура — Прикладное искусство 225

ГЛАВА XIII.

Греческие и римские архитектурные ордера — Ликийские гробницы — Греческие ордера — Этрусская архитектура — Римские ордера 242

ГЛАВА XIV.

Греческий и римский архитектурный орнамент — архитектура Помпеи 262

ГЛАВА XV.

Индийское искусство и архитектура 271

ГЛАВА XVI.

Китайская и японская архитектура 281

ГЛАВА XVII.

Архитектура раннего христианства — Византийская архитектура 285

ГЛАВА XVIII.

Сарацинская архитектура и орнамент 301

ГЛАВА XIX.

Романская архитектура и орнамент 330

ГЛАВА XX.

Готическая архитектура и орнамент 348

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ.

РИС	СТРАНИЦА
.	
Памятник Лисикрату	<i>Фронтиспис</i>
278. Алабастровый фриз	227
279 План алабастрового фриза	227
343 Альгамбра, наложенный орнамент	305
331 Амвон или кафедра из церкви Святого Георгия в Салониках	287
83 Амен или Аммон	58
93 Аменхотеп III. Принесение жертвы Амену	67
319. Древняя панель, Флоренция	267
193 Андро-сфинкс, одеяние Ашшурбанипала	144
162 Ану, или Дагон, Нимруд	120
314 Антемион, резной	264
71 Узоры с изображением животных, поврежденные фигуры львов	44
72.	44
73. » » » »	44
132. Антилопа и папирус	97
270. Аполлон Бельведерский	218
341 Арабесковый орнамент из векалы Каит-бея	302
350 Аркады в мечети Ибн-Тулуна	312
352 Арки: <i>a</i> , оги; <i>b</i> , подкова; <i>c</i> , остроконечная	313
282 Архитрав и фриз, микенский дворец	229
161 Ассирийский штандарт	120
180 Ассирийская база в известняке	136
163 Ашшурбанипал, атакованный львами	121
181. Ассирийская столица	137
183. Ашшурбанипал и его царица после победы над Теуманом	137
185 Ассирийский стул	139
217 Астарта, терракота	164

268	Афина Полиас (Вилла Альбани)	216
169	Вавилонский кирпич	129
62	Варварская копия римского медальона	40
253	Основание колонны в Сузах	196
254	Основание и капитель из Персеполя, Пропилеи	198
255	Основание и капитель из гипостильного зала Ксеркса, Персеполь	199
307	Барельеф на арке Тита	258
382	Замок Беркли, Глостершир	341
400	Церковь Бишопстоун, Уилтс, вход для священников	361
A.		
234	Бутылка с вырезанным орнаментом, из Чеснолы	176
235	Бутылка с геометрическим орнаментом	176
237	Чаша из коллекции Пиота	178
196	Букет цветов и бутонов	146
125	Граница из Фив	93
41	Нагрудник со спиральными орнаментами	24
28	Бронзовые топоры, палстабы и формы	22
29	»	22
30.	»	22
31.	»	22
32.	»	22
33.	»	22
34.	»	22
35.	Бронзовые мечи и наконечники копий	23
36.	»	23
37.	»	23
38.	»	23
39.	Бронзовая пуговица для мечного пояса	24
40.	»	24
45.	Бронзовая чаша, найденная в Швеции	26
47.	Бронзовый топор, найденный в Швеции	27
50.	Бронзовый рог	29
54.	»	32
57	Бронзовые и золотые пуговицы	33
58.	»	33
63.	Брактеат, золотой	40
64.	»	41
186	Бронзовая ножка мебели	140
204	Бронзовое блюдо	153
205	Бронзовые чаши	154

206	Бронзовый кубок, бордюр	155
209	Бронзовое ведро	157
326	Брахманический скальный храм в Эллоре	275
170	Кирпич из Эреха	129
339	Византийская столица из Санта-София	298
264	Камея Афения	211
177	Капитель храма, Ассирия	135
178.	» »	135
221.	Столица, Кипр	168
222.	»	168
223.	Капитал в Джеззе, известняк	169
224.	Капитель из Китона	169
225	Столица из Голгоса	170
302	Капитал памятника Лисикрата	251
336	Капитель из собора Святой Софии	297
337	Капитал из церкви Святого Димитрия в Салониках	297
338	Капитал из церкви Святого Димитрия	297
372	Капитал из Вартбурга	335
378	Капитал из дворца Барбароссы	338
379	Капитал из Св. Кросса, Винчестер	338
148	Плотники, изготавливающие стулья	108
212	Карфагенская монета, серебро	161
213	Карфагенская монета, электрум	161
388	Собор Нотр-Дам, Париж	349
123	Украшение потолка в Фивах	92
431	Потолок работы Серлио	401
432.	Потолок Сансовино	402
410.	Чертоза Павии, часть	376
146.	Стул, египетский	107
147.	»	107
191.	Кони для колесниц	142
426	Украшение «Чинквеченто»	398
428	» »	399
429.	» »	400
430.	» »	400
216	Монета Библа, увеличенная, с священным конусом	163
265	Монеты Элиды с изображением Зевса Фидия	212
149	Деревянный сундук	108
55	Бронзовый воротник	33

390	Кёльнский собор, окно фронтона	352
109	Колонна Тутмоса III, из амбулатории Тутмоса	83
110	Колонна из гипостильного зала Рамессеума	84
118	Колонна из барельефа	88
252	Колонна с волютовым капителью, Персеполь	196
189.	Схватка льва и единорога	142
335	Карниз из собора Святой Софии	296
69	Испорченные фигуры львов	44
70.	» »	44
397.	Крокетс, Линкольн	359
258.	Кричащая стена лестницы, дворец Ксеркса, Персеполь	202
353	Зубчатая арка, мечеть Кордовы	314
363	Курсивная письменность из Альгамбры	323
207	Цилиндр из Солди	156
208	Цилиндр, ассирийский. Поклонение священному дереву	156
56	Датские бронзовые ножи	33
317	Декорированные молдинги из храма Минервы, Полиас	266
155	Демоны из дворца Ашшурбанипала	115
194	Фрагмент эмалированного архивольтов, Хорсабад	145
238	Деталь украшения чаши	179
273	Диана Версальская	221
441	Архитектура Диттерлина	408
<u>275.</u>	Дионис и лев	223
<u>275.</u>		
25.	Дольмен в Хесбоне	20
359	Дверной проем частного дома	320
384	Дверь церкви Святого Гавриила, юг Франции	342
190	Собака, используемая для охоты на львов	142
399	Украшение из собачьего зуба, каменная церковь, Кент	360
7А.	Рисунок человеческих и животных фигур, выполненный бушменами	12
7В.	Рисунок животных, выполненный бушменами	13
157.	Божество с головой орла из Нимрода со священным деревом	117
233	Серьга, золотая, из Чеснолы	175
21	Глиняная посуда эпохи неолита	18
22.		18
23.	» » »	18
24.	» » »	18
345.	Восточная колоннада мечети Амра	307
152	Египетский корабль	110

248	Фасады и сечения дверей и окон дворца в Персеполе	192
162	Вышивка с королевского плаща, Ассирия	123
A.		
163	Вышивка на верхней части королевского плаща	124
164	Деталь вышивки на верхней части королевского плаща	125
165		125
260	Эмалевый орнамент на кирпичах из Сузы	204
140	Эмалированное глиняное блюдо	102
141	Эмалированная глиняная миска	102
220	Антаблемент из храма в Библе	167
283	Восстановленный антаблемент, микенский дворец	230
284	Антаблемент храма К. Селиноса	231
301	Антаблемент, капитель и база греческого ионического храма	249
306	Антаблемент Юпитера Тонана	257
96	Вход в гипостильный зал храма Амена	71
4	Эскимосская резьба	9
5	Гравюра оленя на кости	10
6.	Гравюра оленя на сланце	11
7.	Гравюра мамонта на куске мамонтовой кости	11
303.	Этруская дверь	252
98	Фасад Великого скального храма, Ипсамбул	73
192	Фантастическое животное	143
409	Дворец Фарнезе, верхний этаж	375
184	Пир Ассурбанипала, увеличенный фрагмент	138
66	Фибула из позолоченной бронзы	43
67	» »	43
158	Фигура богини в акте поклонения	118
245	Огненные алтари в Накш-и-Рустеме	189
126	Сплюснутая форма орнамента в виде лотосового листа	93
404	Панель с ярким узором	365
405	Яркая панель	365
8	Кременевые орудия неолитического периода	15
9.		15
10.	» » »	15
11.	» » »	15
12.	» » »	16
13.	» » »	16
14.	» » »	16
15.	» » »	17
16.	» » »	17

424.	Цветочный орнамент, итальянский	396
396.	Флорентийский собор, окно фронтона	358
144	Фрагмент кастаньет из слоновой кости	105
167	Фрагмент бордюра рис. 166; с порога Хорсабада	127
179	Фрагмент ассирийского здания, с барельефа	136
247	Фрагмент дверной коробки из гипостильного зала, Сузы	191
281	Фрагмент фриза, Микены	228
310	Фреты, греческие	262
311.	Фрет, греческий, резной	263
244	Погребальная башня в Накш-и-Рустеме	187
171	Ворота Харума в Дур-Саргини	130
330	Ворота храма Конфуция	282
27	Гробница великана, Сардиния	20
86	Богиня Баст или Пашт	60
53	Золотая чаша	32
59	Позолоченное украшение	38
143	Золотой ястреб, египетский	104
230	Золотой браслет из Тарроса	174
291	Золотой кулон, из Трои	237
292	Золотые украшения из Трои	237
293	Золотая тарелка из Трои	238
294	Золотой диск из Трои	238
295.	» »	239
296.	Золотой кубок из Трои	240
297.	Золотой кувшин, из Трои	241
101.	«Горло», Египет	76
406	Готические арки	366
407	Готическая узорчатая решетка	367
401	Готическая лепнина	362
102	Общий вид египетского храма	77
87	Великая пирамида Хеопса	62
91	Великий Сфинкс	65
315	Греческая граница с орнаментальными полосами	265
316	Греческая меандровая кайма из плюща	265
156	Грифон в египетском стиле	116
200	Гильошированный орнамент на эмалированном кирпиче	149
312	Гильош, тройной орнамент	263
313	Гильош, орнамент, двойной	264
304	Полукапитал, Марс Ультор	254

65	Бронзовый пояс с позолотой, украшения для фибулы	42
114	Пир Хатори	85
120	Капитель в форме колокола с головой Хатор, храм Нектанебо, в Филах ()	89
263	Голова одного из львов с фриза в Сузах	207
267.	Голова Геры	214
272.	Глава Геры	220
414	Голландский дом, древняя гостиная	385
1	Лошадь, Верхняя пещера Земля, Пещера Робин Гуда	8
127.	Охота в болоте, с барельефа в гробнице Ти	94
131	Охота в пустыне	96
2.	Козел, вырезанный на роге	8
80	Идеальное озеро для поселения	52
360	Иллюминированный Коран султана Шабана	321
241	Гравюра на халцедоне	182
427	Итальянская панель	398
172	Интерьер храма после реставрации Лейарда	131
329	Интерьер дворца в Дели	279
369	Пересекающаяся слепая аркада	333
82	Исида кормит своего сына Гора	56
145	Слоновая кость	106
201	»	150
202.	Пластина из слоновой кости, найденная в Нимруде	151
203.	Фрагмент из слоновой кости в Британском музее	152
280	Пластина из слоновой кости из Микен	228
308	Еврейский подсвечник из Арки Тита	259
97	Хита, разгром	72
362	Куфическое письмо из Альгамбры	323
78.	Озерное поселение на озере Мохрия, Центральная Африка	49
79	Озерные жилища, разрезы и планы	50
385.	Комната ландграфа в Вартбурге	344
81	Озерные жилища, предметы fromfrom	53
356.	Решетчатая конструкция, сарацинская	317
357.	» »	318
358.	» »	318
138.	Лев с фиванского барельефа	101
187	Лев, выходящий из клетки	140
188	Лев и львица в парке	141
262	Лев из львиного фриза из эмалированных кирпичей в Сузах	206
277	Львиные ворота, Микены	226

122.	Лотос, рисунок из гробницы Птах-Хотепа	91
124	Лотос и орнамент из листьев водяной лилии	93
106	Луксор, план храма	80
107	Луксор, после реставрации, вид с высоты птичьего полета	81
298	Ликийская скальная гробница	243
299.		244
395	Ратуша Мариенберга	357
290	Марсельский кувшин	236
348	Мавзолей в Каире	309
228	Медальон с чаши из Гриффи	173
274	Мельпомена, Ватикан	222
26	Менгиры, Сардиния	19
92	Мемнон в Фивах, статуи, колоссы Аменхотепа III.	66
347	Минарет мечети в Калуме, Каир	309
105	Модель египетского дома	79
60	Крепления, металл	39
61	» »	39
218	Модель небольшого храма из терракоты	165
351.	Мавританская столица	313
349	Мечеть Каитбея () Каитбей, Каир	310
130	Гроб мумии, роспись на	96
420	Настенная роспись, Помпеи	392
323	Настенная роспись, Помпеи	270
242	Накш-и-Рустем, общий вид скальных гробниц	184
416	Гнездо свитка, римское	388
133	Птицы в сетях, из гробницы	98
381	Норманнский дверной проем, церковь Семперингем, Линкольншир	340
121	Нимфа Нелумбо	90
104	Продолговатое здание, египетское	78
239.	ОЕпоchœ, музей Нью-Йорка	180
240.		181
322	Украшение «Оги» — астрагал, статор Юпитера	269
324.	Украшение со столба Ашоки	272
361	Украшение с портала Султана Хасана	322
422	Узор, ворота Гиберти	393
365	Узор на арке века Каит Каит-бей	326
439	Узор с дверного проема, Крю-Холл	407
321	Оги и рифленый каветовый молдинг; Юпитер Тонанс	26
85	Осирис	60

318	Оволо с яйцом и языком, из Эрехтеона	266
320	Оволо и астрагальные молдинги, римские	268
334	Опус Александρινум, мостовая	293
198	Расписной орнамент на штукатурке	148
332	Картина из катакомб Святой Агнесы	289
269	Паллус Афина, Неаполь	217
119	Пальмовая столица из Сесеби	88
300	Парфенон; греческий дорический стиль	247
366	Панель из Маристана Калауна	328
367		328
434	Панель, резной, стиль Генриха II.	404
435.		404
436	» »Французский, XVI век	404
437.	» »Из Лувра	405
440	» »Елизаветинский	407
438.	Панели, элизаветинский стиль	406
227	Патера из Куриона	172
142	Нагрудник; египетский	103
402	Пьедестал, часовня Генриха VII	363
232	Подвеска, Дикий козел; золото	175
150	Ложки для духов	109
151	» »	109
243.	Персеполь; Гробница на северо-востоке	185
246.	Персеполь; Лестница дворца Дария	190
249	Персеполь; Вход в королевскую гробницу	193
113	Пирс с капителью	85
43	Пилястры, Людовик XII.	403
421	Пилястра работы Донателло	393
287	Бутылка паломника	234
115	Восьмиугольный столб, Бени-Хассан	86
116	Колонна, шестнадцатигранная, рифленая	86
117	Колонна Осириде из Мединет-Абу	87
328	Колонна и кронштейн, дверной проем пагоды	278
210	Финикийская торговая галера	159
211	Финикийская военная галера	160
226	Финикийское серебряное блюдо	171
51	Пинак или тарелка, из Родоса	30
139	Кувшин из красной глины	102
403	Дом Плейс, Корнуолл	364

168	План и фасад части здания в Ворке	128
346	План мечети Амра	308
383	Остроконечные аркады из собора Палермо	341
17	Отполированный каменный молоток и кельты, неолитический период	17
18		17
19.		17
20.		17
417.	Помпейские предметы	389
371.	Колоннада монастыря Хайльсбронн	334
380	Притвор церкви Святого Зенона в Вероне	339
76	Керамика железного века	46
3	Доисторическая резьба	9
99	Главный зал в Великом храме	74
108	Главный фасад храма в Луксоре	82
84	Птах	58
354	Кафедра султана КаитКаит-бей	315
364.	Кафедра в мечети Баркука; камень	328
111	Четырехугольный пилон	84
112	Четырехугольный пирс, сужающийся к вершине	85
134	Четвероногий с головой птицы	98
136	Баран или Крисосфинкс	100
100	Рамсес II, Лувр, портрет	75
68	Ободок рис. 67, часть	43
153.	Речной транспорт мумии	110
305.	Римский коринфский, Пантеон	255
373.	Романский вал и основание	335
375	Романский орнамент, поздний период	335
376	Романские орнаменты лепнины	336
386	Романский орнамент с петли из «Нотр-Дама»	345
387	Романская панель из церкви в Бонне	346
374	Карниз крыши церкви в Альштадте	335
370	Роза	333
342	Розетка в мечети Суюргатмиша	303
195	Розетка из лотосов и бутонов	146
415	Розетка из свитка Траяна	387
368	Фриз с круглыми арками	333
309	Римский композитный ордер; Арка Тита	260
215	Священные эмблемы с карфагенских votивных стел	162
411	Библиотека Сан-Марко	377

325	Санчи Топе; Бхопал, Центральная Индия	274
174	Дворец Саргона	133
175	Дворец Саргона, спальня в гареме	134
251	Сарвистан, дворец, главный фасад	195
88	Сечение Великой пирамиды Хеопса	63
95	Сети с атрибутами Осириса между Амоном и Хнумом	70
166	Порог двери из Хорсабада	126
231	Серебряная булавка; Чеснола	175
52	Серебряная брошь	31
74	Серебряный кубок с позолоченными украшениями	45
90.	Южная пирамида Дашура	64
94.	Солнечный диск, поклонение Аменхотепу IV.	69
103	Квадратное здание; египетское	78
257	Лестничная стена дворца Ксеркса в Персеполе	201
344	Сталактитовый свод	306
89	Ступенчатая пирамида	64
412	Фасад собора Святого Павла и Святого Луи	381
340	Святой Николай в Москве	299
408	Дворец Строцци, часть	374
355.	Улица в Каире	316
48.	Знаки солнца	27
49	Солнечные змеи	27
400	Спандрел, Каменная церковь, Кент	360
135	Сфинкс, или лев с человеческой головой; из Таниса	99
137	Сфинкс с человеческими руками	101
391	Св. Лаврентий, притвор	353
392	Св. Лоуренс, интерьер	354
393	Святой Себальдус, святыня	355
394	Святой Себальдус, Дверь невесты	356
197	Табернакль из ворот Балават	147
423.	Скиния, XV век	395
176	Храм на берегу реки, Хорсабад	135
259	Храм в королевском парке	203
327	Храм Бискурма в Элlore	276
398	Храм-церковь, из	359
219.	Гробница в Амрите, восстановленная	166
377.	Башни и фриз с круглыми арками, аббатство Комберг	337
199	Древо жизни, верхняя часть	149
173	Триумфальные ворота у входа во дворец	132

288	Амфора с тремя ручками	234
75	Нижняя часть фибулы	45
42	Урны бронзового века	25
43		25
44.	« » « »	25
46.	Урна каменного века, найденная в шведском дольмене	26
261.	Верхняя часть парапетной стены лестницы, Сузы	205
256	Вертикальная опора королевского трона, Накш-и-Рустем	200
285	Ваза в форме женщины	232
286		233
289	Ваза с геометрическим орнаментом	235
271	Венера Милосская	220
425	Венецианская панель	397
229	Сосуды, найденные в гробнице Рехмары	174
236	Сосуд в форме козла	177
276	Победа, фигура	224
250	Вид группы купольных зданий, с ассирийского барельефа	194
214	Вотивная стела из Карфагена с священными эмблемами	162
128	Стервятники на потолке	95
333	Настенная роспись из катакомб Святого Калиста	290
418	Настенная роспись, Помпеи	390
419	Настенная роспись, Геркуланум	391
389	Вестминстерское аббатство	351
129	Крылатый глобус с уреем	95
154	Крылатый бык, Ассирия	114
159	Крылатый глобус с фигурой бога	119
160	Крылатый глобус	119
182	Крылатый сфинкс, несущий основание капителя	137
413	Воллатон-Хаус	384
77	Шерстяная ткань с золотыми и серебряными нитями, кусок	46
266	Зевс из Отриколи	213

ИСТОРИЧЕСКОЕ УКРАШЕНИЕ.

ВВОДНАЯ ГЛАВА.

Вряд ли можно сомневаться в том, что для обучения студента декоративному дизайну или архитектуре необходимо изучение истории орнамента и знание основных исторических стилей архитектуры.

Исторические стили орнамента остаются для нас огромным скоплением опробованных экспериментов, по большей части в виде обычных изображений природных форм; ибо какими бы далекими от природы ни были некоторые из них, их, как правило, можно без особого труда проследить до их естественного происхождения, где в большинстве случаев они использовались символически. Даже самые произвольные формы — например, те, что встречаются в сарацинском орнаменте, — были всего лишь развитием естественных форм, а невинный греческий узор в виде ключа, который заслужил репутацию орнамента, наиболее непохожего ни на что в природе, как полагают некоторые, является всего лишь прямолинейным развитием набегающих волн; и, с другой стороны, есть гипотеза, что он произошел от *филфота*, священного знака, который, как предполагается, символизирует вращательное движение планет.

Нет орнамента более распространенного или настолько универсального в доисторических, диких, египетских, ассирийских и средневековых украшениях, чем вездесущий зигзаг, или шеврон, и хотя он чрезвычайно прост сам по себе, по крайней мере две трети всех традиционных орнаментов основаны на его линиях: тем не менее, этот простой орнамент использовался как символ совершенно противоположных вещей почти всеми различными племенами и нациями, которые использовали его в украшениях. У египтян и ассирийцев он был символом воды, у некоторых диких племен он обозначал молнию, у других он исполнял обязанности змеи, у некоторых других он представлял серию летучих мышей, птиц и бабочек; как и у коренных племен Бразилии, у любящих магию племен семанг из Восточной Малакки он означает лягушку, а в некоторых случаях ветви деревьев; и, наконец, у аборигенов островов Херви он символизирует человеческую фигуру, когда размещается в два параллельных ряда.

(За более полным описанием и иллюстрациями этого и родственного ему дикарского орнамента читатель может обратиться к книге Хэддона “Эволюция в искусстве”, 1895 год.) Мы едва ли можем представить себе орнамент более простой или более распространенный, чем зигзаг, и все же насколько различны в разных странах источники, из которых он берется.

Это может быть воспринято как предупреждение о том, что небезопасно принимать одни и те же формы, всегда имеющие одно и то же происхождение, когда мы находим их в искусстве разных стран.

Помимо символического происхождения орнаментальных форм, современные студенты могут узнать на примерах прошлого, как далеко они могут зайти в преобразовании естественных форм в традиционный орнамент, без абсолютной адаптации таких примеров к своим нынешним потребностям. Прошлые стили в орнаменте, в некотором смысле, вымерли вместе с нациями, которые их создали, и никогда не смогут быть удовлетворительно возрождены, хотя, как мы часто видели, на их основе может быть построен новый стиль. Современная тенденция заключается в недооценке учения исторического искусства, и, как результат, мы видим много работ, в которых как соответствие, так и красота бросаются в глаза своим отсутствием.

При любом описании исторического развития орнаментального искусства следует проиллюстрировать параллельные стили архитектуры, по крайней мере, в их общих чертах, поскольку не всегда возможно отделить орнамент от архитектуры, и вряд ли возможно спроектировать или сконструировать хороший орнамент иначе, чем в соответствии с законами, которые управляют хорошей архитектурой. Конечно, мы должны признать, что какой-то очень красивый орнамент, или, скорее, украшение, было спроектировано иначе, чем по архитектурным линиям, но этот вид украшения скорее рекомендует красоту техники и

исполнения, чем его конструктивные качества. Китайский и японский орнаменты придутся читателю по вкусу как примеры такого рода работ, но лучшее украшение, которое когда-либо видел мир, было построено по законам, которые управляют хорошей архитектурой.

Некоторые из этих законов, такие как стабильность, покой, разнообразие и пропорциональность, взяты из природы. Однако, поскольку все архитектурные стили обладают более или менее общими чертами, мы должны искать источники, из которых развиваются и выводятся специфические характеристики, отличающие эти стили, в другом месте. Причины и силы настолько неуловимы, а развитие событий настолько постепенно, что практически невозможно прийти к удовлетворительному объяснению, поскольку религии, изобретательские способности и символизм играют важную роль в развитии стиля. Происхождение и развитие того, что называется стилем, мы должны искать скорее в изобретательских способностях человека, чем в подсказках, данных природой, в архитектуре или орнаменте. В каждом случае это достигается медленным процессом, а также широким и постоянным использованием отличительных черт, подобранных в соответствии с потребностями времени, чтобы удовлетворить преобладающие вкусы. Таким образом, “Стиль” - это то, что изобрел или создал человек; его можно назвать душой архитектуры, без которой здание, каким бы претенциозным оно ни было, перестает существовать как художественная концепция.

Помимо величайших или более поразительных особенностей различных разделов исторической архитектуры, таких как горизонтальная балка в греческом стиле, круглая арка в римском и романском стиле, стрельчатая арка в готических и мусульманских зданиях, существуют лепные украшения, которые так важны для определения периода — они сами по себе часто определяют стиль или дату постройки здания — и эти особенности, прежде всего, наименее заимствованы от природы. С другой стороны, декор лепнины, хотя и наводит на мысль об их контурах, как правило, заимствован из естественных форм.

“Лучший период” в жизни исторических стилей и его продолжительность соответствуют периоду наивысшей культуры и религиозной мысли народа в его оседлые и наиболее процветающие эпохи. Когда наступает изменение или революция в порядке вещей, мы обычно обнаруживаем, что стиль архитектуры также меняется, приспосабливаясь к новым законам и новому мышлению. Это в определенной степени иллюстрирует причину, по которой так называемая викторианская готика не получила сколько-нибудь значительного развития в Англии, хотя некоторые из наших лучших архитекторов несколько лет назад пытались возродить более раннюю готику.

Массе людей этого столетия недостает средневекового мистицизма, любви к символизму и благоговения, которые были характерны для народов Европы в расцвет готической архитектуры.

Всегда обнаруживалось, что художник, как правило, способен дать все, о чем просят люди, хотя и не всегда готов; но он должен удовлетворять запросы населения, если хочет жить своей работой, в противном случае он должен уступить место другим, которые готовы создавать работы, отражающие вкус эпохи.

Традиции прошлого препятствуют нам в разработке чего-либо нового в области архитектурного стиля. Наше знание о том, что было сделано в прошлом, каким бы парадоксальным это ни казалось, оказалось большим камнем преткновения на пути развития новых идей. Отчасти этим объясняется медленность развития стиля в нынешнем столетии. Если мода не вмешается и не нарушит ход событий в ближайшем будущем, мы можем надеяться на нечто особенное, если не совсем новое, в виде архитектурного стиля, в

котором будет видна смесь готических и ренессансных форм, причем последняя, возможно, преобладает. Может случиться так, что последующие поколения оглянутся назад и смогут различить нечто особенное в стиле зданий, возведенных в последней четверти этого столетия, среди многого, что несколько хаотично и запутанно.

В книге, подобной этой, которая задумана главным образом как введение в изучение исторического орнамента, нельзя претендовать на критику различных стилей орнамента ни с художественной, ни с научной точки зрения. Будет достаточно попытаться указать на основные красоты или характеристики, проследить историю и пересечение одного стиля с другим и, по возможности, проследить за некоторыми элементами орнаментальных форм их символическую родословную. Абсурдно догматически критиковать орнамент какого-либо периода или страны, поскольку мы должны помнить, что, хотя определенные формы искусства могут не соответствовать особенностям критиков, они могут быть вполне ортодоксальным и хорошим искусством, если судить по художественным законам их собственной страны. Разница в расе, религии, манерах и обычаях всегда должна приниматься во внимание, прежде чем мы начнем критиковать искусство нации, к которой мы не принадлежим.

Как уже отмечалось, традиции препятствуют нашим попыткам создать оригинальность в орнаменте, но существует очень мало традиций абсолютного копирования определенного стиля, за исключением народов, у которых не было собственного определенного искусства. Насколько мы знаем историю и практику во всей области декоративного дизайна, с самого своего отдаленного зарождения он в основном представлял собой серию систем развития, иногда во благо, а иногда наоборот, но редко, если вообще когда-либо, систему копирования. Можно отметить некоторые заметные исключения из этого правила, например, когда для удобства, известного как “уловки ремесла”, финикийцы делали резьбу по слоновой кости в точном подражании египетским образцам и продавали их ассирийцам; а также бронзовые чаши и блюда в ассирийских и египетских копиях и торговали с ними по всему Эгею и Средиземноморью, или когда сикуло-арабские шелка были изготовлены в Палермо в подражание сарацинским образцам с псевдосарацинскими надписями и продавались как настоящие изделия. Можно было бы привести и другие примеры, но эти были одними из самых успешных.

Что касается чистоты стилей, то можно с уверенностью сказать, что, за редкими исключениями, практически невозможно найти хорошо продуманную и законченную схему декора или здание, которое выдержит испытание на наличие совершенного единства стиля; фактически, оно может быть более художественным из-за своей незавершенности в этом отношении, поскольку любое произведение искусства, созданное по рецепту, такое как египетские храмы или магометанский орнамент, довольно утомительно. Приятно иногда видеть, как то тут, то там немного проявляется индивидуальность дизайнера. Когда монотонное повторение законов, свойственных любому произвольному стилю, нарушается своевольным и, возможно, грешным художником, мы часто получаем освежающую и оригинальную интерпретацию, которая ни в коем случае не вызывает недовольства.

В переходном дизайне от одного стиля к другому можно увидеть много красивых работ. В связи с этим можно упомянуть византийский стиль с его классическими и восточными формами, елизаветинскую, якобинскую, ломбардскую готику и французские стили Анри Де и Франсуа^{эра}, в большинстве из которых удачно сочетаются готические и ренессансные формы; и красивый сикуло-арабский текстиль, в котором интересно сочетаются итальянские и сарацинские формы. Из этих примеров мы узнаем, что успешный дизайнер орнамента должен обладать глубокими знаниями исторических стилей не для того, чтобы

воспроизводить их формы, а для того, чтобы самому открыть методы, с помощью которых старые художники достигали успешного обращения с природой и прежними стилями, чтобы, применяя свои знания, полученные в результате изучения природы и работ прежних художников, он мог подарить миру какую-нибудь оригинальную и интересную работу.

ГЛАВА II. ДОИСТОРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ—ПЕРИОД ПАЛЕОЛИТА ИЛИ РАННИЙ КАМЕННЫЙ ВЕК—ТЕЧЕНИЕ РЕКИ И ПЕЩЕРНЫЕ ЛЮДИ.

Первые признаки присутствия человека в Британии были обнаружены в форме отщеп кремня, найденного преподобным О. Фишером в присутствии профессора У. Бойд Докинз в нижнем кирпичном слое ямы Стоунхэм в Крейфорде, графство Кент, в 1872 году. В 1876 году в Эрите, графство Кент, в аналогичной ситуации была найдена вторая чешуйка, значительно изношенная от использования. Эта форма орудия использовалась в эпоху позднего плейстоцена, а также в эпоху неолита (более позднего каменного века) и бронзового веков. В исторические эпохи им пользовались египтяне и романизированные британцы Сассекса, в гробницах которых он был найден. Это орудие труда является последним сохранившимся памятником эпохи палеолита. Геологи доказали, что Ирландия, Англия и Европа были объединены в эпоху палеолита, и это объясняет сходство каменных орудий труда и других останков, найденных в отложениях речного стока, в пещерах и других местах в долине реки на этой обширной территории. Грубо отесанные кремневые орудия называются палеолитическими, или древнекаменного века, в отличие от более гладких, с более мелкими зазубринами, или полированных орудий неолита или нового каменного века.

Представляется весьма вероятным, что азиатский человек эпохи палеолита впервые переселился с огромного плато Центральной Азии, которое в более поздние времена было домом всех тех племен, вторгшихся в Европу, Индию и Китай, и, несомненно, принадлежало к расе, которая сейчас так же вымерла, как сам доисторический мамонт. Связь между речными дрейфующими людьми Азии и Европы сомнительна. Возможно, мы не сможем отнести пещерных людей эпохи палеолита ни к одной из современных ветвей человеческой расы, но что касается их художественных способностей, то единственным диким народом, который имеет с ними какое-либо сходство в наши дни, является южноафриканское племя бушменов. Эти люди, однако, значительно уступают как художники ранним пещерным людям, в чем можно убедиться, сравнив работы обоих (рис. 7А и 7В).

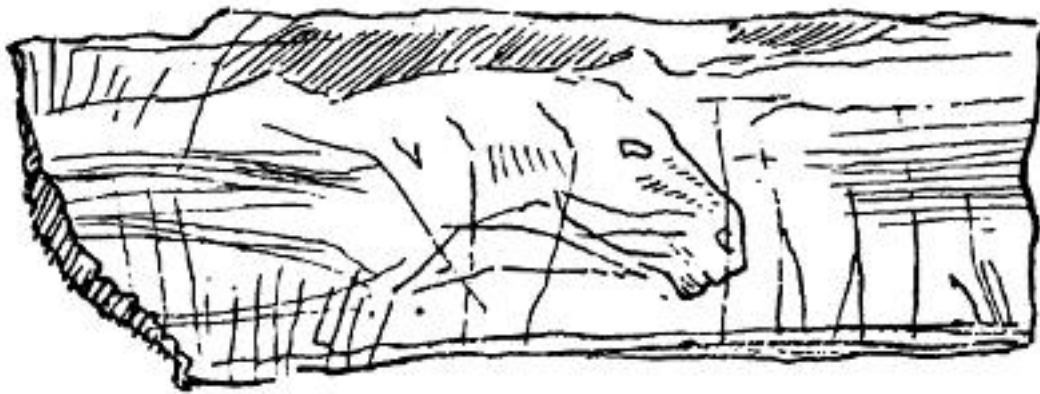


Рис. 1. Лошадь, Верхняя пещерная Земля, пещера Робин Гуда.

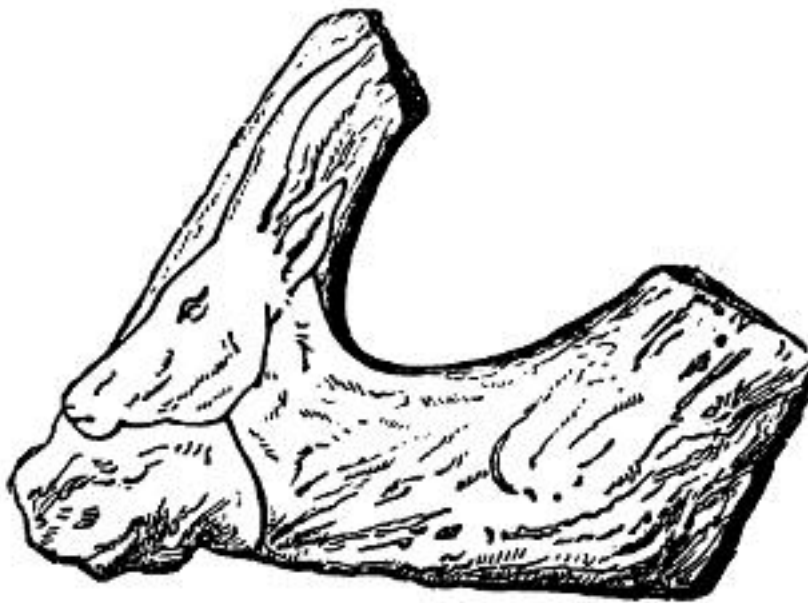


Рис. 2. Горный козел, вырезанный на оленьем роге.

По рисункам животных, которые были найдены выгравированными на кости, роге и камнях, мы можем судить о высокой квалификации пещерных людей как художников. Их искусство рисования животных стоит выше, чем у любой другой исторической дикой расы, и как художники они были бесконечно более высокого порядка, чем их более научные преемники, люди неолита или бронзового века.



Рис. 3. Доисторическая резьба.



Рис. 4. Эскимосская резьба.

Именно благодаря открытию этих костей и гравюр на слоновой кости геологи смогли определенно связать пещерных людей долины Темзы с жителями Франции, Бельгии и Швейцарии. В Крессвелл-Крэгс, в Дербишире, в пещерах, кавернах и разломах, известных как Булавочная нора, пещера Робин Гуда, Гостиная матушки Гранди, было найдено большое количество костей, некоторые из которых были сломаны рукой человека, и среди них несколько кремневых орудий в нижней пещерной части земли. Выше в сталагматической брекчии были найдены еще кости и орудия труда, сделанные из кварцита и кремня, а также фрагменты древесного угля. Наконечники копий, кремневые буры, костяное шило и фрагмент кости, украшенный зигзагообразным или шевронным узором — вероятно, самый древний известный элемент орнамента — были найдены вместе с самой важной находкой из всех, а именно, куском реберной кости с выгравированными головой и шеей лошади со всклоченной гривой (рис. 1), первым экземпляром животного вида, найденным в Англии. Эти предметы можно увидеть в Британском музее.

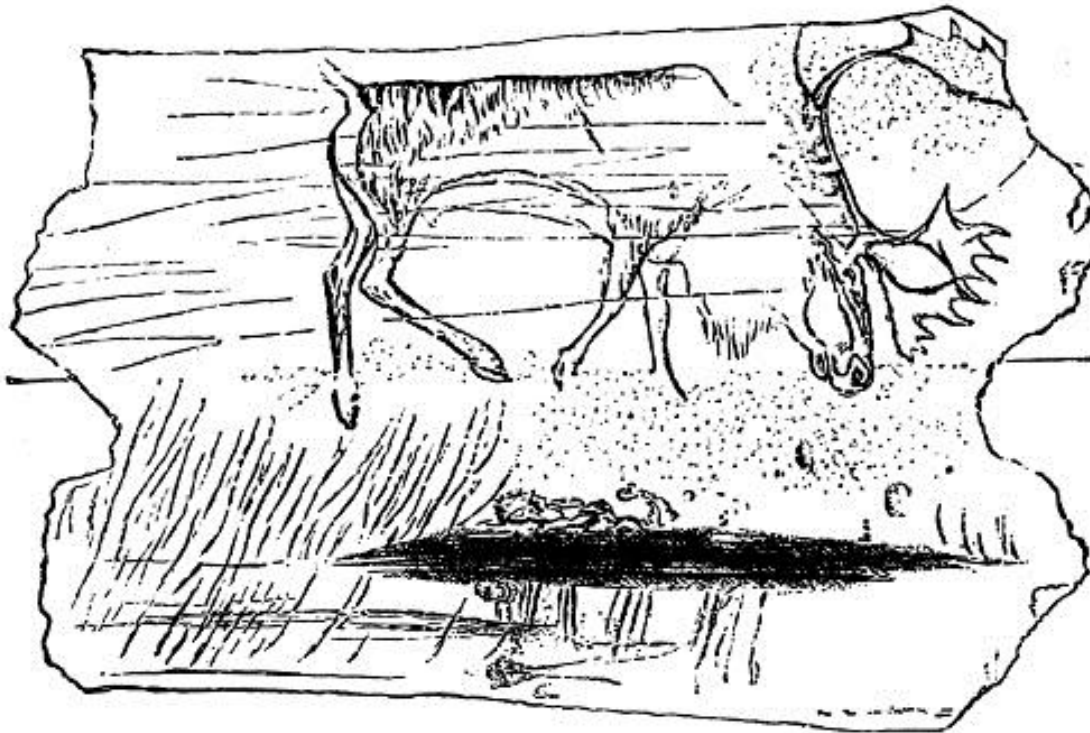


Рис. 5. Изображение северного оленя на кости, пещера Кесслерлох.

Свидетельства существования людей эпохи палеолита были найдены в пещерах Мендип-Хилл в Сомерсете и в Кентс-Хоул, недалеко от Торки, Девон. Из этих мест были обнаружены гарпуны из оленьих рогов, зазубренные с одной или обеих сторон, а также камни-молотки полусферической формы.

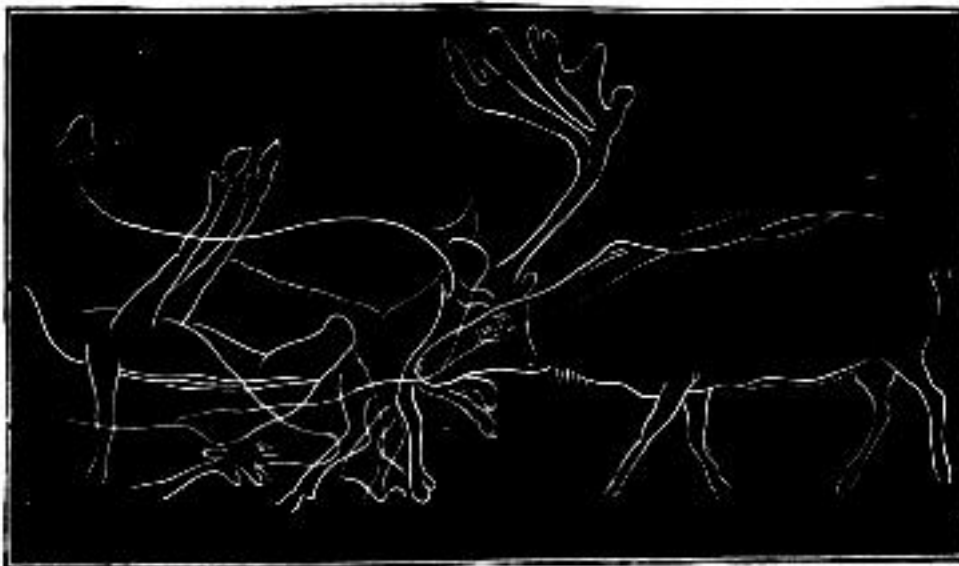


Рис. 6. Изображение Северного оленя на сланце.

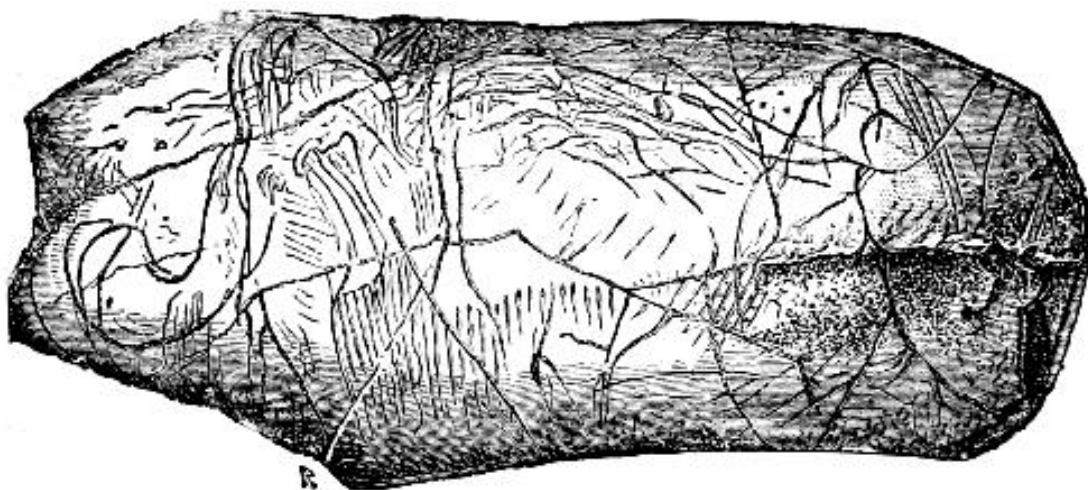


Рис. 7. Изображение мамонта на куске слоновой кости мамонта.

Речные дрейфующие люди предшествовали пещерным людям, о чем свидетельствуют два разных набора орудий труда, найденных на разных глубинах. Те, что найдены на наибольшей глубине, более грубые, округлые и массивные по характеру, с сохранившимися на внешней поверхности кремневыми или кварцевыми конкрециями, как видно на некоторых клиновидных хачах и камнях-молотках, следовательно, они относятся к более древнему периоду дрейфа; в то время как овальные, тщательно обтесанные со всех сторон, а иногда и полированные орудия принадлежат к гораздо более позднему и высокоразвитому состоянию культуры периода палеолита. И речные дрейфующие люди, и пещерные люди жили в пещерах в этой стране и во Франции, как некоторые дикари живут и сейчас. Орудия труда эпохи палеолита были найдены в Европе, Северной Африке, Малой Азии и Индии. Более ранний речной дрифтер был дикарем и жил охотой, поскольку не было найдено никаких свидетельств культуры, которые можно было бы приписать ему. По прошествии, возможно, неизвестных веков, пещерные люди появились с более совершенными инструментами и, по крайней мере, овладели искусством рисования и резьбы, что они делали, как можно судить по приведенной иллюстрации, с поразительным умением. Точные формы животных, таких как лошади, мамонты, медведи, зубры, лоси, северные олени, рыбы, тюлени и т. Д., И даже попытки создания человеческой фигуры являются доказательствами этого.

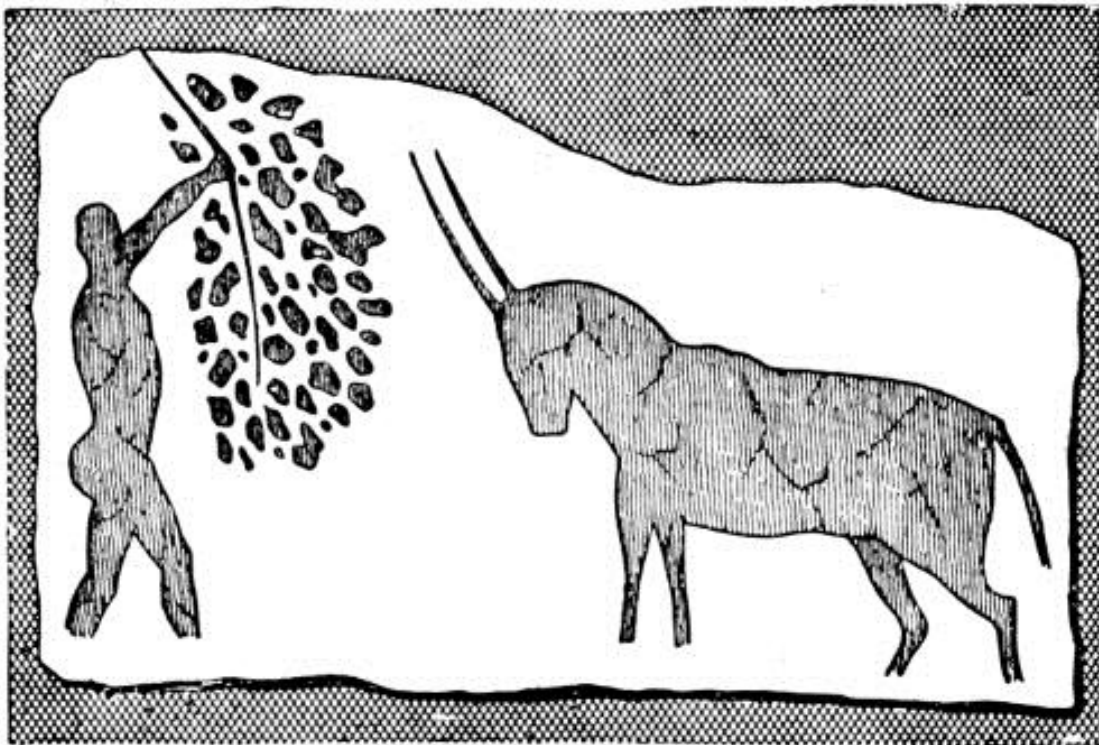


Рис. 7А. Форма человека и животного, нарисованная бушменами Южной Африки.

Некоторые авторы видят определенную аналогию между пещерными людьми и эскимосами наших дней. Однако в художественной культуре пещерные люди неизмеримо превосходят последних, в чем можно убедиться, сравнив их соответствующие усилия (рис.. 2, 3, 4, 5).

Пещерные люди исчезли из Британии после того, как она стала островом. Аналогичные находки орудий труда и других останков в Европе и Британии доказывают, что пещерные люди обеих стран находились на одной и той же стадии культуры. Керамика никогда не была найдена в связи с останками этих людей.

Во Франции было обнаружено множество важных находок, иллюстрирующих искусство европейских пещерных людей. В пещерах в Перигоре, в Бруникеле на Авероне, в Ле Мустье, в Ла-Мадлен в Дордони и в пещере Дюрути в Ложери-Басе, в Западных Пиренеях, было найдено множество гравюр с изображением животных, а также рисунков на кости, гладких зубах и рогах, а также на песчанике, сланце и сланцевой сланцевой руде. Свидетельства того, что пещерные люди использовали шкуры для одежды, можно найти на гравировках кожаных перчаток и других вещах, найденных на зубах большого пещерного медведя в пещерах Дюрути. Сцены охоты часто выгравировались с большой точностью, а рукоятки кинжалов были вырезаны из оленьих рогов, иногда на них было вырезано само животное. Одним из высочайших образцов искусства, найденных на сегодняшний день, является изображение пасущегося северного оленя, и это единственный объект, на котором предпринята попытка изобразить траву и, возможно, воду (рис. 5). Эта интересная реликвия была найдена в пещере Кесслерлох.

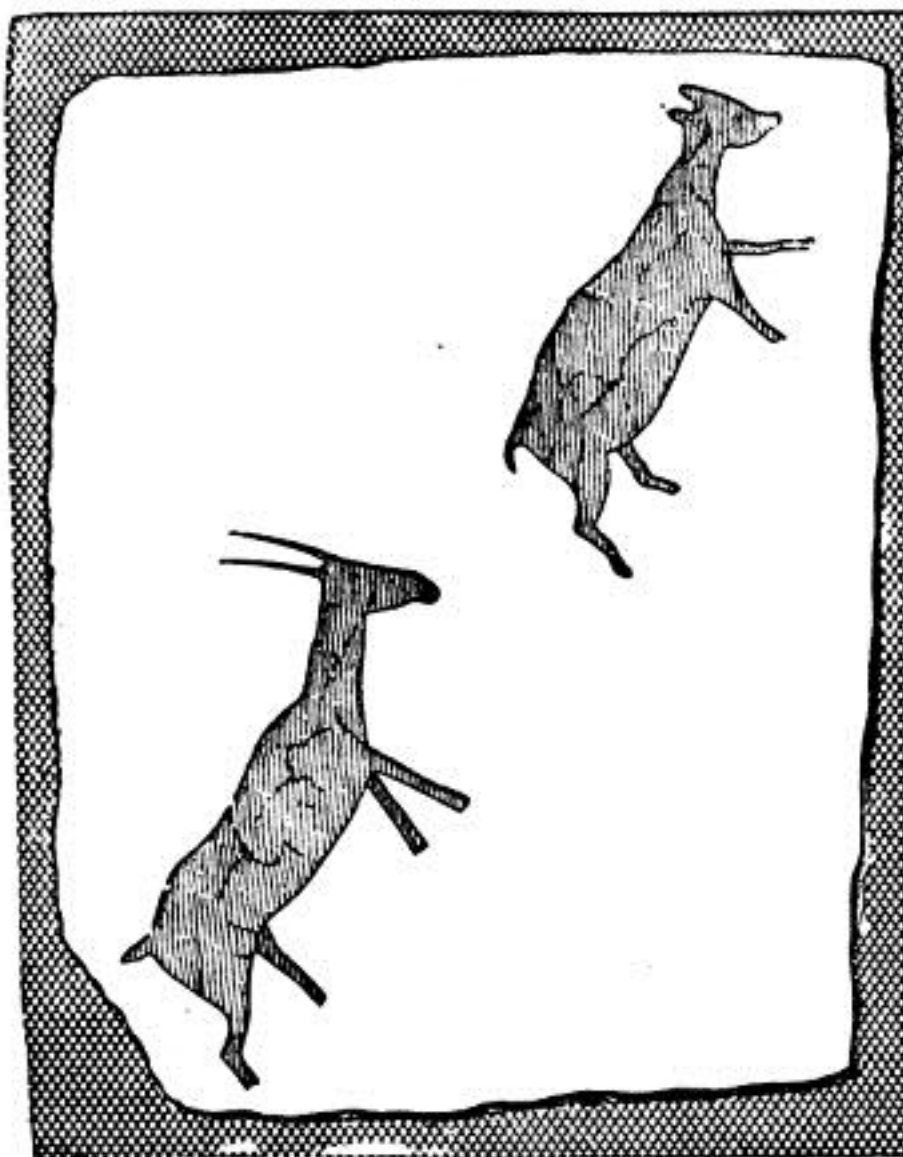


Рис. 7Б. — Формы животных, нарисованные бушменами.

ГЛАВА III. КАМЕННЫЙ ПЕРИОД НЕОЛИТА.

Этот период отделен от каменного века палеолита большим неизвестным промежутком. Иногда его называют поздним или новейшим каменным веком. В этот период кремневые орудия были улучшенной формы, многие из них были отшлифованы (рис. 17, 18). Некоторые из кремневых и других каменных орудий были очень похожи по форме на орудия бронзового периода, и поскольку эти орудия были изготовлены и продолжали использоваться в Северной Европе после наступления бронзового периода на Востоке, вполне возможно, что они были скопированы с бронзовых предметов (рис. 10, 11, 17, 18).

Замечательный серп или нож длиной четырнадцать дюймов показан на рис. 11; кремневая пила (рис. 12), полукруглые ножи или пилы на рис. 15, 16 и гарпун из кости и кремня на рис. 9. Некоторые каменные молотки или топоры очень красивы по форме и мастерству изготовления (рис. 17, 18); также керамика слегка обожжена, но хорошо украшена вырезанными прямыми линиями и зигзагами (рис. с 21 по 24).



Рис. 8.



Рис. 9.

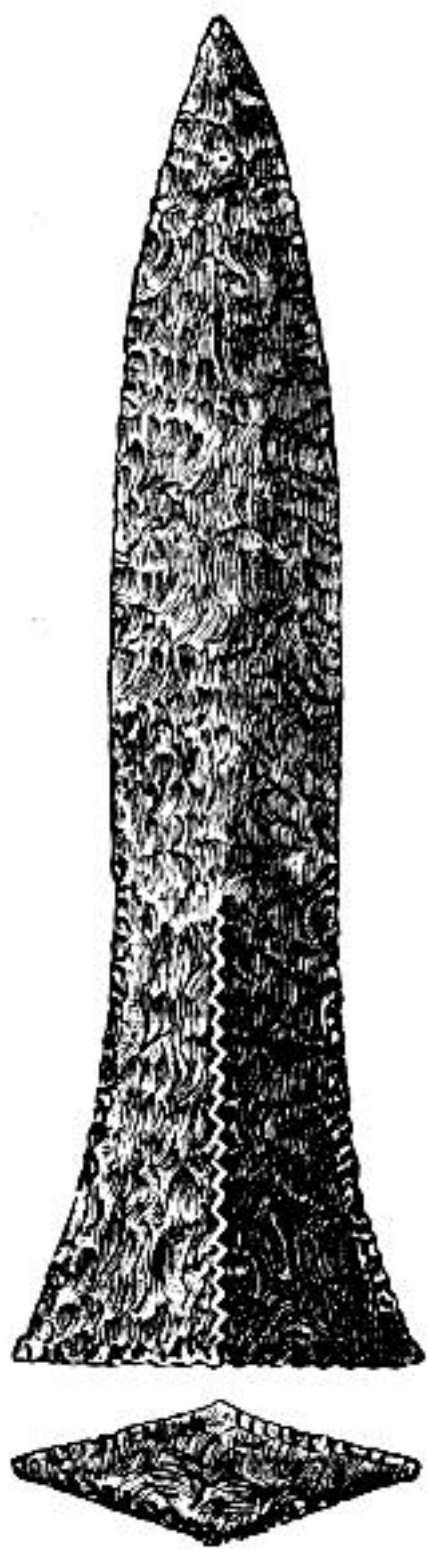


Рис. 10.



Рис. 11.

Рис. С 8 по 11.—Кремневые орудия периода неолита (из датского искусства)



Рис. 12.



Рис. 13.



Рис. 14.

Рис. 12, 13, 14.—Кремневые орудия эпохи неолита. (Из датского искусства.)



Рис. 15.



Рис. 16.

Рис. 15, 16.—Кремневые орудия эпохи неолита. (Из датского искусства.)

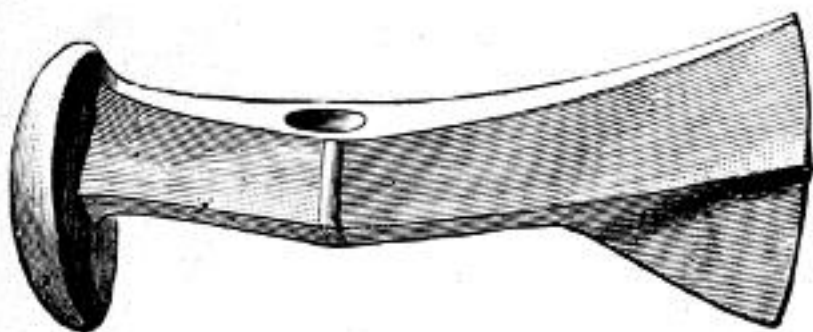


Рис. 17.



Рис. 18.

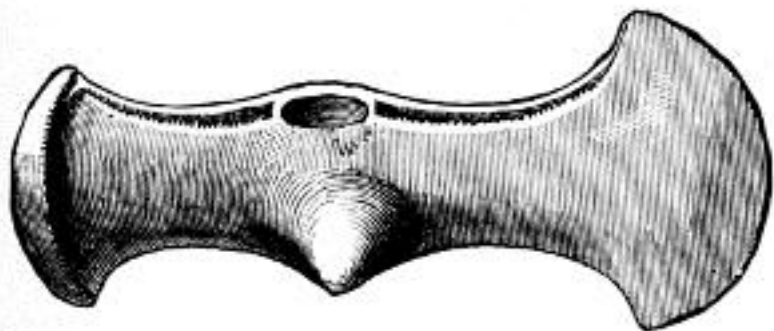


Рис. 19.

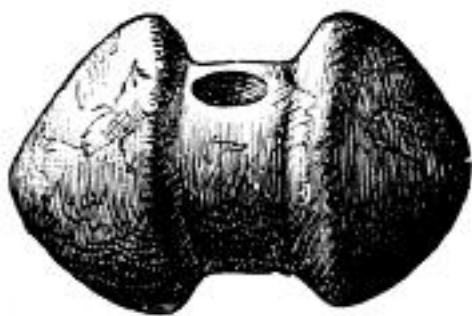


Рис. 20.

Рис. С 17 по 20.—Молотки из полированного камня и кельты периода неолита. (Из датского искусства.)



Рис. 21.



Рис. 22.



Рис. 23.



Рис. 24.

Рис. С 21 по 24.—Керамика эпохи неолита. (Из датского искусства.)

Обработка земли, разведение домашних животных, плетение кос и ткачество были известны этим людям и практиковались ими. Янтарь, костяные бусы и раковины использовались в качестве личных украшений. Их захоронения проводились с кремацией или без нее. Захоронения этих людей встречаются по всему миру, в Европе, Японии, Индии и других частях Азии, а также в Северной Америке. Они называются “Кромлехи” (каменные круги), “Дольмены” (каменные столы) (рис. 25), “Менгиры” (длинный камень). Место захоронения, называемое “Курган”, представляет собой большой курган из земли, обычно содержащий погребальную камеру, построенную из камня в центре кургана. Изображения “менгиров” (длинных камней) (рис. 26) и так называемых Гробниц гигантов (рис. 27) относятся к каменному веку и найдены на острове Сардиния.



Рис. 25.—Дольмен в Хесбоне (Р. & С.).

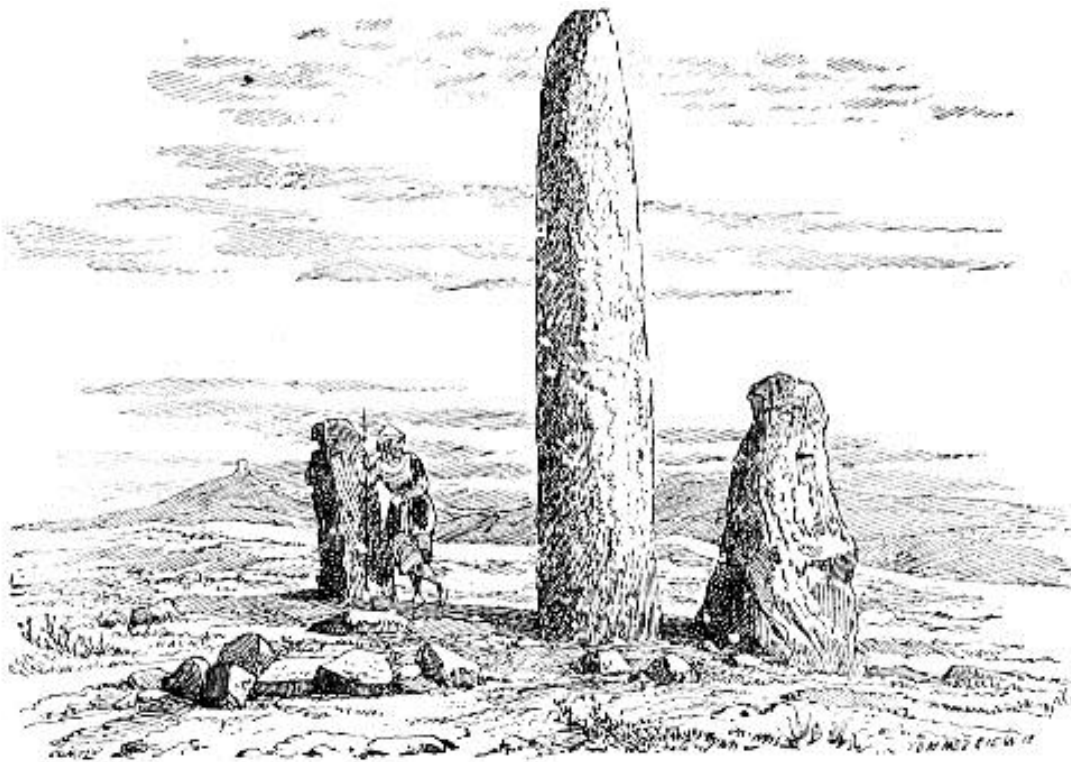


Рис. 26.—Менгиры, Сардиния (фото).

Мы видели, что люди палеолита были охотниками и, очевидно, имели много свободного времени, которое они использовали с пользой, посвящая часть его своей художественной культуре; в то время как люди неолита были скорее расой механиков и земледельцев, у которых не было ни времени, ни склонности к развитию искусства, но в целом они были более научными и механическими, чем люди периода палеолита.



Рис. 27. Гробница великанов, Сардиния (фото).

ГЛАВА IV. БРОНЗОВЫЙ ВЕК.

Люди бронзового века принесли в мир более высокую цивилизацию, чем их предшественники каменного века. По-видимому, существует большое совпадение между неолитом, бронзовым и железным веками Центральной и Северной Европы и историческими периодами восточных стран, граничащих со Средиземноморьем. У нас есть свидетельства того, что большие периоды времени, должно быть, отмечали эпохи доисторических эпох и что бронзовый век, подобно каменному и железному векам, начался в разное время в разных странах. Племена, принесшие с собой в Европу бронзовый век, составляли кельтский ван арийской расы. Самыми ранними изделиями этого периода были простые клинья, напоминающие плоские каменные топоры, грани которых слегка утолщены, образуя выступы или ребра; центры также приподняты, что создает выступ, препятствующий слишком глубокому входу головки в рукоятку; у некоторых ребра сильно развиты, а сбоку также отлита петля для привязывания ее к рукояти. Некоторые из них сделаны с гнездом и петлей; они получили название “Паалштабы” и имеют плоскую долотообразную форму (рис. 28, 30).



Рис. 28.

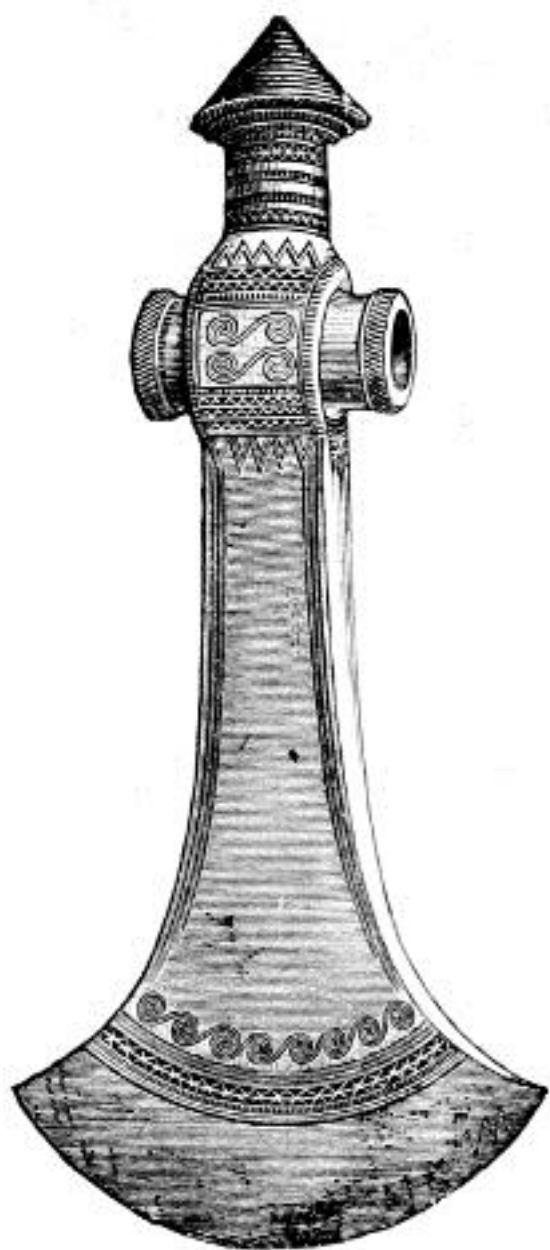


Рис. 29.

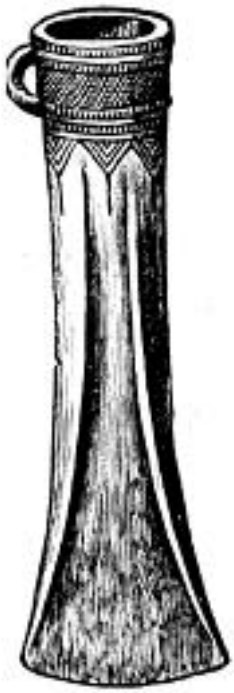


Рис. 30.

Рис. С 28 по 30.—Бронза и паальштабы. (Из датского искусства.)



Рис. 31.

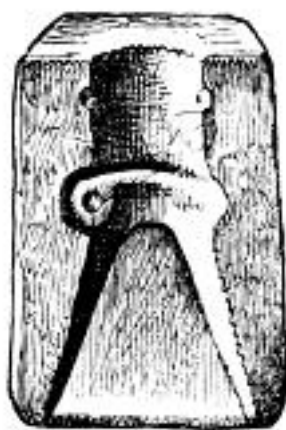


Рис. 32.



Рис. 33.

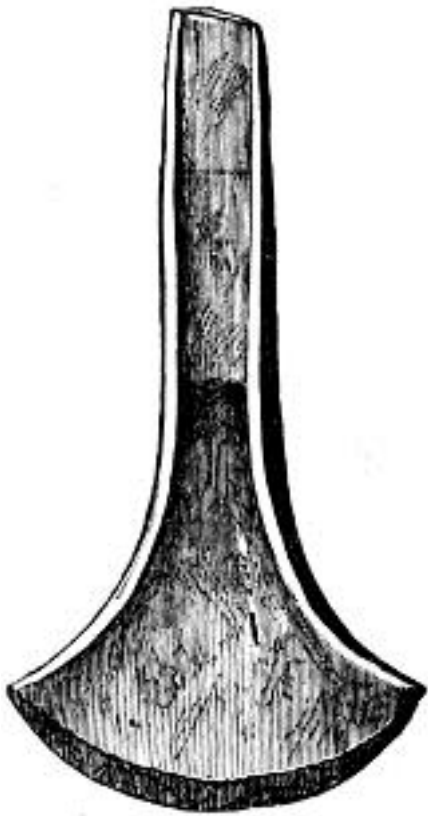


Рис. 34.

Рис. С 31 по 34.—Бронзовые топоры, палаши и формы. (Из датского искусства.)

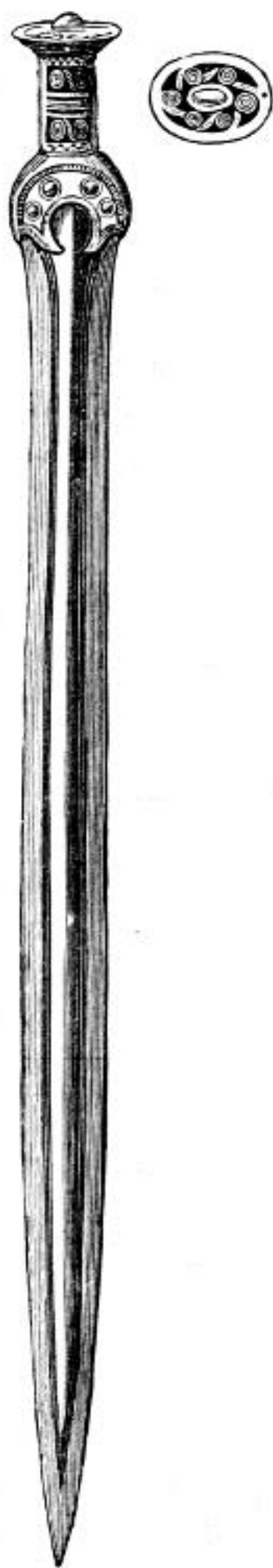


Рис. 35.

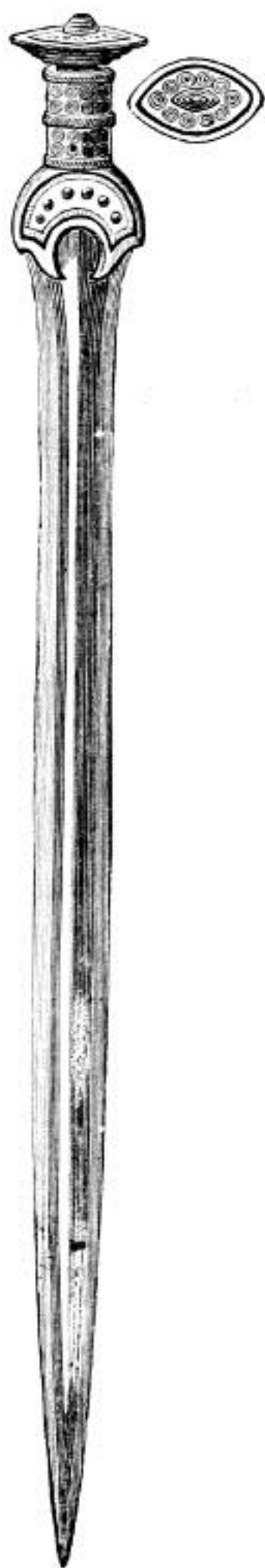


Рис. 36.



Рис. 37.



Рис. 38.

Рис. С 35 по 38.—Бронзовые мечи и наконечники копий. (Из датского искусства.)



Рис. 39 и 40.—Бронзовая пуговица для пояса с мечом.
(Из датского искусства.)

Эти ранние орудия труда часто изготавливались из чистой меди. Бронза представляет собой смесь меди и олова, обычно от двух до четырех процентов. состоит из олова и, следовательно, тверже меди. Ножи, молотки, зазубрины, серпы, кинжалы, копья, мечи, щиты, многие виды сосудов и предметы личного украшения, изготовленные из бронзы, относятся к более раннему времени бронзового периода, и аналогичные изделия из этого материала изготавливались в доисторические бронзовые века по всему известному миру (рис. с 35 по 40).

Интересным предметом является нагрудный знак, относящийся к этому периоду ранней бронзы; он украшен полосами с зигзагами и хорошо организованной схемой спирального орнамента (рис. 41). В могилах были найдены глиняные урны, иногда украшенные зигзагами и священными знаками. В этих урнах содержался прах умерших (рис. 43, 44).



Рис. 41.—Нагрудный знак со спиральным орнаментом. (Из датского искусства.)

Многие бронзовые орудия труда и другие изделия были найдены в гробницах, в пещерах в огромных количествах, как готовые, так и незаконченные, в “Кухонных отбросах” или кучах мусора, в руслах рек и на болотах.



Рис. 42.



Рис. 43.



Рис. 44.

Рис. 42, 43 и 44.—Урны бронзового века (из датских произведений искусства)



Рис. 45. Бронзовая чаша, найденная в Швеции. (Сканд. Искусство.)



Рис. 46.—Урна каменного века, найденная в шведском дольмене. (Сканд. Искусство.)

Некоторые предметы, найденные в Северной Германии, и особенно в Дании, Швеции и Норвегии, чрезвычайно красивы по своей форме и украшению. Ни из чего другого в мире не берется столько предметов, и так много всего, что характерно для доисторического бронзового века. Этот период был умело и очень подробно освещен г-ном Дж. Дж. А. Ворсаэ в его “Датском искусстве” и г-ном Хансом Хильдебрандом в его “Искусстве Скандинавии”, книгам которых мы обязаны сопровождающими иллюстрациями. Можно заметить, что большая часть украшений на этих предметах состоит из нескольких простых элементов с большим количеством геометрических повторений. Разнообразные формы представляют собой в основном спирали, соединяющиеся на регулируемых расстояниях, концентрические кольца, треугольники, зигзагообразные линии и полосы, образованные линиями, которые являются напоминаниями о более ранних плетках из ивняка, которыми каменные кельты прикрепляли к своим рукояткам. Рельефные, а также плоские скрученные полосы являются

производными от скрученных нитей, которыми, естественно, обвязывали керамику раннего времени, чтобы носить ее с собой (рис. 45).

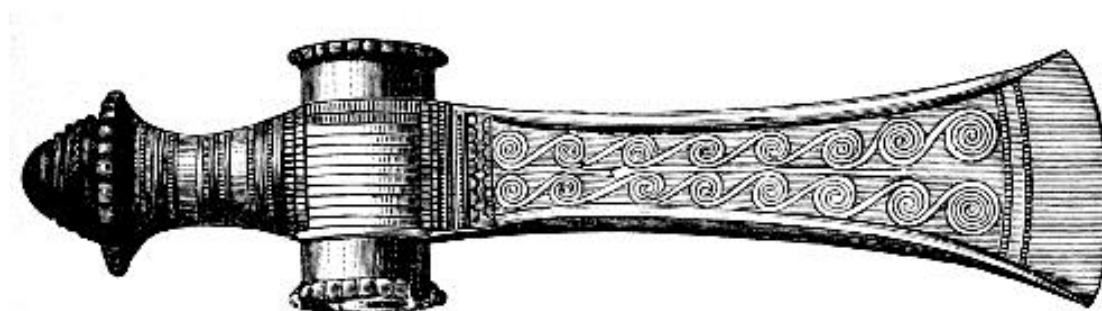


Рис. 47.—Бронзовый топорик, найденный в Швеции. (Скандинавия. Искусство.)

Спирали, зигзаги, кольца-кресты, колеса, трискели, обратные изгибы, полукруги и т. Д. Являются геометрическим развитием солнечной змеи, молнии, самого солнца, форм облаков, луны, звезд и священного филфота или свастики, все из которых возникли в Египте, Индии, Центральной Азии или Греции. Сначала они использовались как отдельные знаки, или пиктограммы, для обозначения физических явлений, которые были объектами поклонения Природе почти у всех народов мира после зарождения цивилизации, и когда эти знаки перекочевали в искусство других наций или более поздних народов, которые либо не знали их значения, либо понимали их несовершенно, они перестали использоваться как отдельные знаки различных божеств, которые они первоначально изображали, и были скопированы и повторены по мере необходимости, чтобы геометрически заполнить пространство, подлежащее украшению.

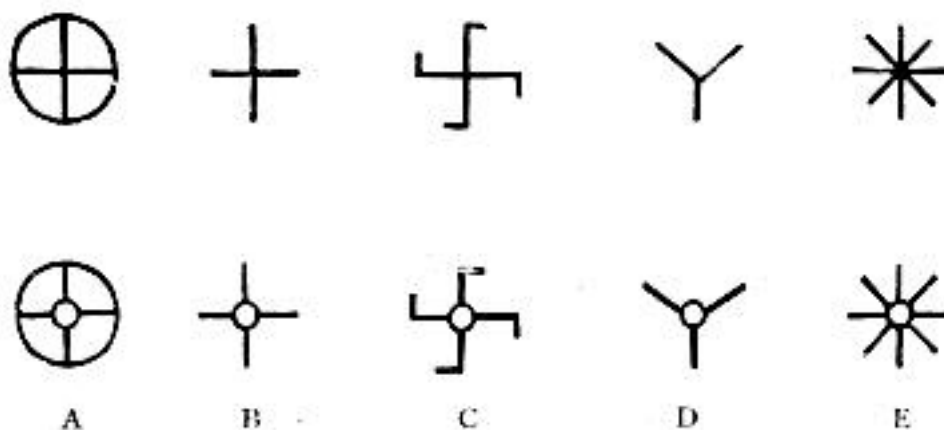


Рис. 48. Знаки Солнца.

А - Колесный Крест или Колесико; В - Знаки Бога Солнца; С - Филфот или Свастика; D - Трискеле; Е - Звезды или Солнечные Знаки.

Прекрасным изделием ручной работы является бронзовый рог (рис. 50). Ворсаи считает, что этот рог использовался для поклонения богам в раннем бронзовом веке из-за большого количества выгравированных на нем священных знаков. На нем можно увидеть солнечные колеса, солнечных змей и солнечные лодки, выполненные в виде спирального орнамента.

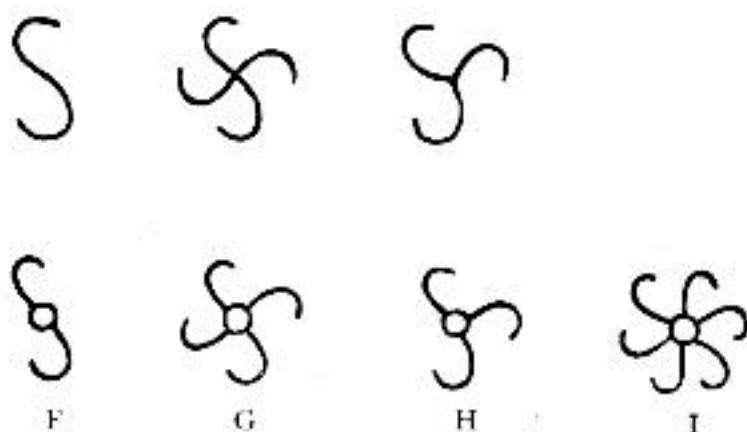


Рис. 49.—Знаки Солнца. (Из датского искусства.)

F - Солнечные змеи; G. Свастика; H — Трисकेле; I - Звезда или Солнце.

Примечание.Б. - Свастика здесь, очевидно, представляет собой двойную Солнечную змею.

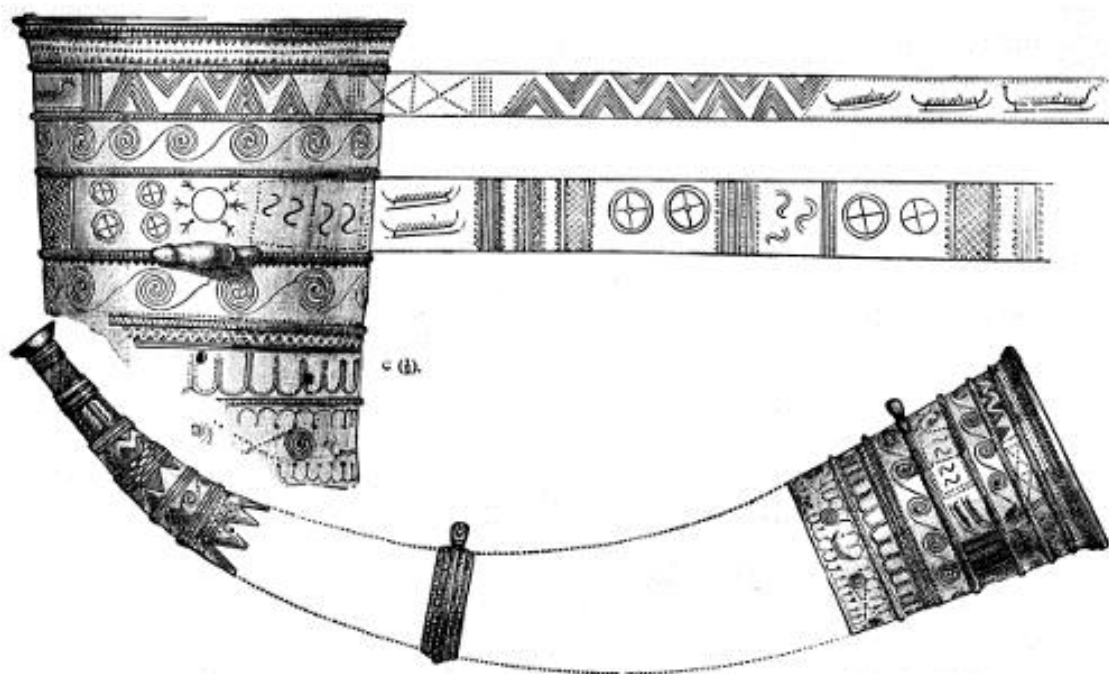


Рис. 50. Бронзовый рог или труба, найденная в Висмаре, в Мекленбурге. (Из датского искусства.)

Есть одно украшение, играющее важную роль в бронзовый и железный периоды, о котором много написано, - “филфот”, или “свастика”. Он был найден почти в каждой четверти древнего мира, за исключением Египта и Ассирии, как в дикарском орнаменте, так и в искусстве культурных народов. “Филфот”, или “много”, или “полнолапый” крест на англосаксонском, также известен под названиями “гаммадион”, “крест гамме”, “крест крампоне”, “тетраскеле” и др. Индийское название этого явления - “свастика” или “свастика”, что означает “удача” или “это хорошо”. Филфот, по мнению многих археологов, первоначально был знаком солнца и использовался как священный символ при поклонении солнцу; другие думают, что это был знак, символизирующий вращательное движение планет; вполне вероятно, что разные древние народы использовали его и для того, и для другого. Он ассоциировался с другими солнечными знаками, такими как круг, концентрические круги, с S-образными солнечными змеями, как на доисторических завитках из Гиссарлыка, и очень часто с солнечными божествами, такими как лошадь,

кабан, баран, лев, горный козел, гусь и т.д. Он встречается на кипрской и родосской керамике, а также на “геометрической” керамике Греции. Его появление на многих предметах раннехристианского искусства можно объяснить. В этих случаях христианские миссионеры разрешали продолжать использовать его своим обращенным язычникам, но сами придавали ему новое значение, рассматривая его просто как замену символа креста.



Рис. 51. Пинак, или Тарелка, архаического периода, из Камироса, Родос, с изображением Филфота, Солнечных Знаков и Священного Кабана. (Британский музей.)

Некоторые авторы с большой долей правдоподобия утверждали, что греческий ладовый рисунок, китайские и японские лады были всего лишь развитием филфота. Это чисто предположение, поскольку что касается греческого лада, то более вероятно, что он имел египетский источник, поскольку многие греческие орнаменты являются всего лишь развитием египетских и ассирийских форм. Лад, которым пользовались греки, был найден в Египте в потолочном орнаменте гробниц более чем за тысячу лет до того, как он появился в Греции. Китайские лады могут в некоторых случаях иметь филфо-происхождение, но в настоящее время это сомнительно, поскольку это еще не доказано. Рисунок архаической греческой тарелки (*пинак*) из греческой колонии Родос в Британском музее, приведенный на рис. 51, очень интересен, поскольку на нем изображен хорошо развитый язычок между лапами кабана и раннегреческая ладовая полоса; ладом здесь может быть только водный знак или изображение берега реки. Пространства вокруг кабана (животного, посвященного солнцу) заполнены знаками солнца и звезд; даже большой отрезок расходящихся линий и форма на спине животного могут символизировать солнце. Все украшение имеет высокий

религиозный смысл, связанный с поклонением солнцу, и, очевидно, является копией греческого художника с восточного мотива вышивки.

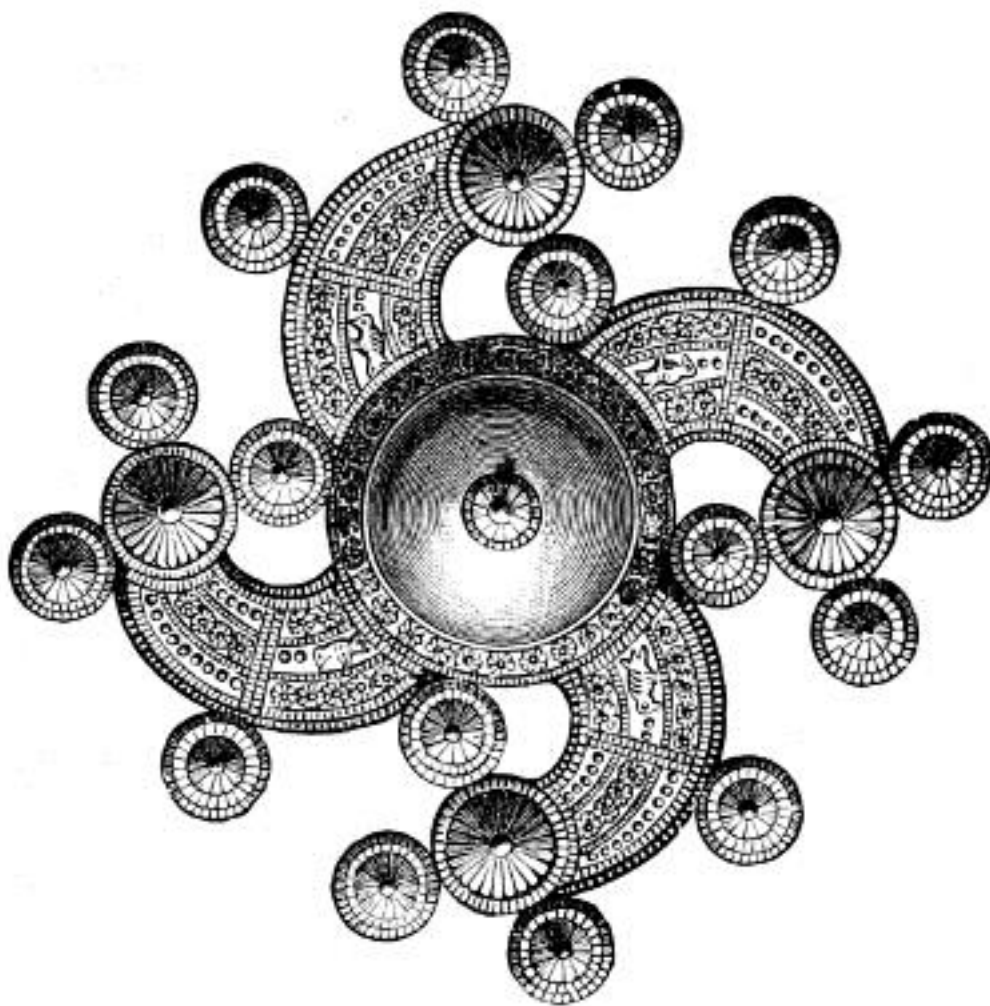


Рис. 52.—Серебряная брошь, покрытая золотом, в виде Двойного Солнца-змеи или Свастики; найдена в Исландии. (Датское искусство.)



Рис. 53.—Золотая чаша с бронзовой ручкой и головой Священного коня. (Датское искусство.)

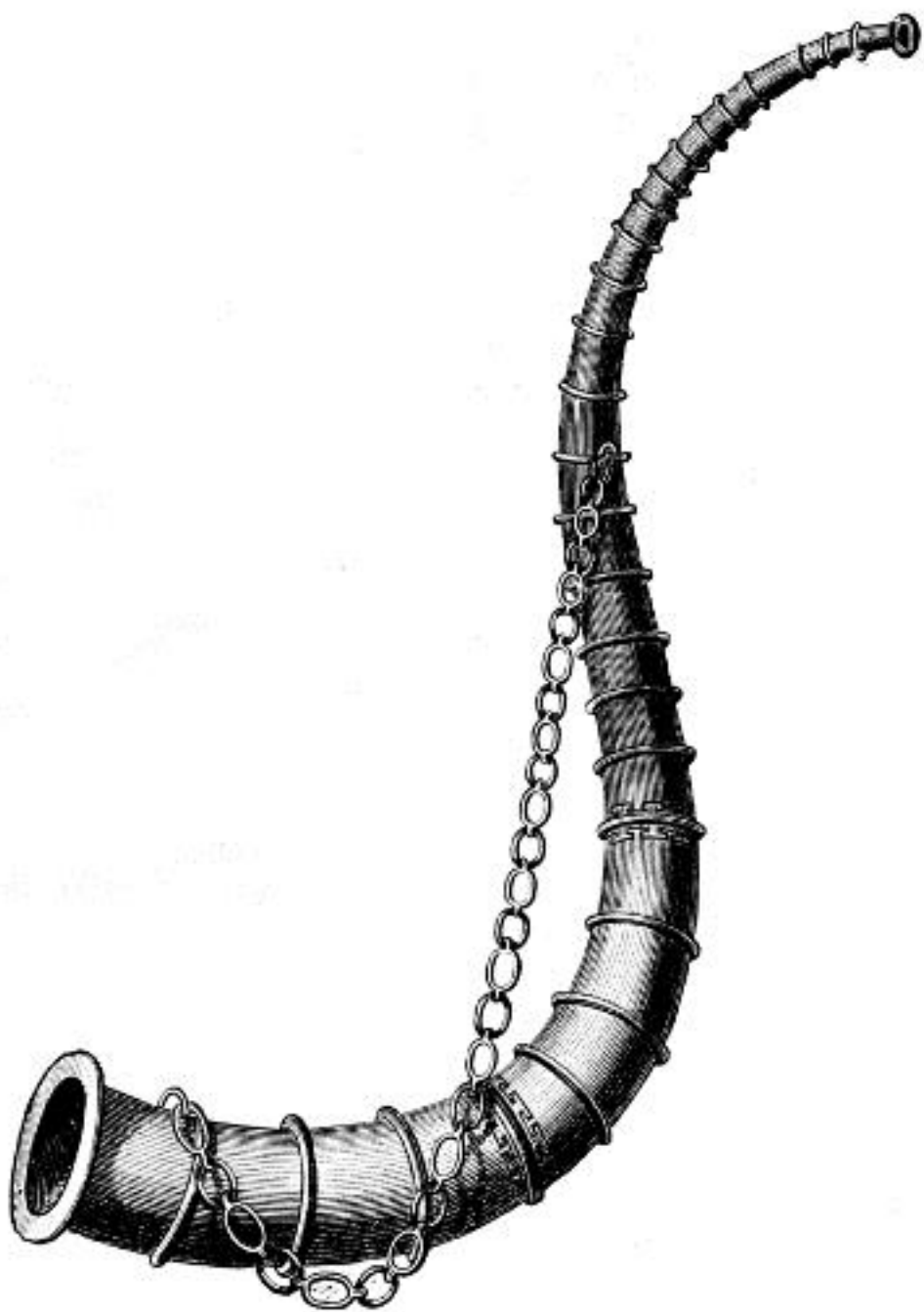


Рис. 54.—Бронзовый рог, найденный в Дании. (Датское искусство.)

Филфот был найден на керамике озерных жилищ зуни, Юкатана и других американских керамических изделиях, а также на предметах из Исландии, Ирландии и Скандинавии. Его круглая форма видна на золотом скандинавском орнаменте (рис. 52).

Независимо от того, был ли он изначально чисто солнечным знаком, или же он обозначал осевое вращение земли вокруг Северного полюса, он полон замечательного интереса и входит в исторический орнамент в большей степени, чем любой другой символический знак в целом. В Индии, Китае и Японии он широко использовался; это произошло благодаря распространению буддийской религии в этих странах. Он находится на пальцах “Ступни” Будды в Амаравати, Индия; и из-за его большого религиозного значения в Китае, Японии, и на Цейлоне, мы находим его оттиснутым на счетных книгах, монетах и одежде как живых, так и мертвых, как универсальный знак удачи.



Рис. 55. Бронзовый ошейник, найденный в Швеции. (Сканд. Искусство.)

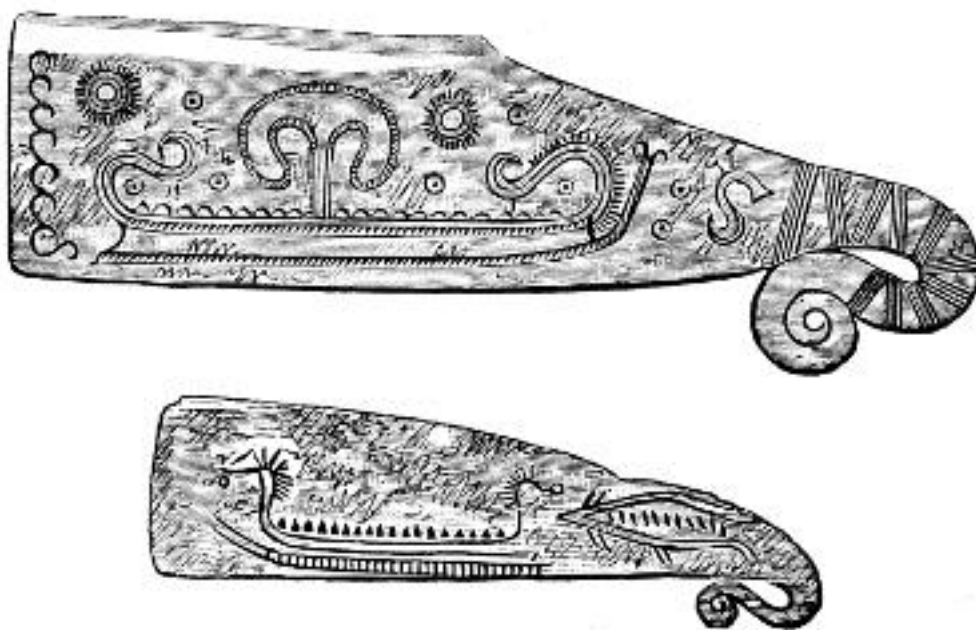


Рис. 56.—Датские бронзовые ножи, украшенные солнечными кораблями и другими священными фигурами. (Датское искусство.)



Рис. 57.



Рис. 58.

Рис. 57 и 58. Бронзовые и золотые пуговицы, найденные в женских захоронениях, с изображением Трискеле, Лунных знаков и Солнечных Змей. (Датское искусство.)

Свастика, как прямая, так и изогнутая, использовалась без разбора в украшении предметов железного века, будь то бронза, железо, золото, серебро, дерево или камень. У римлян это был знак Юпитера Тонана, владеющего громом и молнией; этот знак использовался для обозначения Тора, бога грома и молнии, у ранних германских народов, а его изогнутая разновидность использовалась северными народами Скандинавии как символ их высшей божественности. Из-за такого широкого использования свастики можно предположить, что это арийский символ, принесенный людьми бронзового века из их первобытной родины на плато Центральной Азии.

ГЛАВА V. ЖЕЛЕЗНЫЙ ВЕК.

Железный век, как и бронзовый век, сильно различается по времени в Европе по сравнению с Азией, а также наблюдается значительное совпадение времен железного века в северной, средней и южной частях Европы. Можно с уверенностью сказать, что начало этой эпохи относится к доисторическим временам для Центральной и Северной Европы, и хотя Греческий архипелаг и Западная Азия находились на высоком уровне цивилизованности за пять или шесть столетий до христианской эры и были знакомы с использованием железа, ясно, что широкое применение и украшение железных орудий труда и оружия было в основном в Швейцарии, Северной Италии и в долине Дуная. Эта железная культура вскоре распространилась в Галлии и Испании, на Британских островах на Западе и в Скандинавии на Севере. Римляне при своих первых императорах импортировали свои мечи и другое оружие из Испании и с Запада из-за их хорошей работы. Из множества “находок”, обнаруженных в вышеупомянутых странах, очевидно, что за пять или шесть столетий до начала христианской эры в этих странах велась большая деятельность по изготовлению

железных предметов, главным образом мечей и другого воинственного оружия. Две наиболее важные “находки” – это “Хальштаат” в Австрии и “находки” Ла Тене близ Марин, озеро Невшатель. Находка в Хальштаате состояла из множества золотых и бронзовых изделий, керамики и нескольких единиц железного оружия. Местом, где были найдены эти вещи, была кельтская гробница, и найденные в ней железные изделия являются одними из самых ранних известных в Европе, что доказывает, что они были изготовлены в переходный период от бронзового к железному векам. Помимо чисто геометрической работы, украшение этих изделий состоит из знаков солнца и луны, колесных крестов, полумесяцев, священного корабля, свастики, трискеле и т.д.; грубых изображений людей и животных, таких как лошади, быки, олени, козлы и гуси, все из которых имеют религиозное и символическое значение. Все эти формы использовались как в бронзовом, так и в железном веках. Находка в Ла-Тене, недалеко от Марин, озеро Невшатель, относится к более позднему периоду и более важна с художественной точки зрения, поскольку, помимо обычных священных украшений, выгравированных на предметах, рукояти и ножны некоторых мечей красиво выточены из железа, с хорошо проработанным орнаментом и формами животных. (Смотрите рис. 81, D, галльской или позднекельтской работы.)

Формы и материалы оружия, найденного в Ла-Тене, или того, что называется “периодом Ла-Тене”, не имеют большого сходства с оружием бронзового века, а ножны мечей и кинжалов иногда бронзовые, иногда железные, но лезвия сделаны из железа.

Связь народов Центральной Европы с этрусками и греками подтверждается монетами, вазами и предметами личного украшения, а также имитациями греческих и македонских монет, найденных в большом количестве в Средней и Западной Европе и в Британии, которые относятся к этому позднекельтскому периоду. Этим объясняется более “продвинутый” характер орнамента на маринских мечах и кинжалах “Периода Ла Тене”, и эта особая культурная волна принесла с собой зачатки того орнамента, который в последующие века развился в своеобразные кельтские и рунические изгибы и переплетения, столь характерные для датского, норвежского, шведского, англосаксонского и ирландского этапов декоративного искусства, столь широко практиковавшегося с первого по двенадцатый века нашей эры. Это кельтское переплетение, хотя и часто более неприятное, чем китайская головоломка, а в некоторых случаях и крайне варварское, тем не менее часто бывает очень интересным и красивым по исполнению. Большая его часть может быть прослежена до его происхождения в священных знаках и формах животных в классическом орнаменте.

Будет интересно кратко проследить некоторые из этих изменений в северном руническом и кельтском искусстве железного века. В развитии почти всего исторического искусства мы находим, что религиозные устремления человека были главными факторами. В Египте, Азии, Европе или Америке, везде, где искусство имело индивидуальность, воздвигались величайшие памятники и создавались прекраснейшие произведения искусства в честь национальных богов. Мы видели, как формы орнамента обычно производились от изобразительных знаков священных животных, растений и других мистических символов религиозного значения и в конце концов превращались в бессмысленный, но эстетичный орнамент. Это история девяти десятых исторического орнамента, пережившего распад наций. Древняя религия и верования дохристианских народов были теми, которые они принесли с собой, когда впервые мигрировали со своей азиатской родины, а именно, поклонение солнцу, луне и молнии. Цезарь упоминает в своем “О белло Галлико”, VI., 21, что “германский народ поклонялся видимым богам-помощникам, солнцу, луне и огню, и ничего не знал о других божествах”. Символические знаки и формы животных, связанные с этими уже упомянутыми явлениями, в большей или меньшей степени встречаются на утвари и

оружии галло-германских народов железного века, и в дополнение к этому мы видим изображения северных богов, Троицы Севера, Тора, Одина и Фрейра, со священными животными, характерными для каждого из них, или без них. В прежние времена тесные контакты с римлянами привели к высокому уровню культуры варварских народов долины Рейна и более северных мест; множество бронзовых статуэток, инкрустированных золотом и серебром, представляющих римских богов, были раскопаны в Дании и других местах на севере.



Рис. 59.—Позолоченное украшение, найденное в Торсберге. (Датское искусство.)

Эти статуэтки были трансформациями римских и этрусских богов, которые служили галло-германским богам. Иллюстрацией римского влияния является круглое украшение этого периода, покрытое золотом, найденное в Торсберге, Шлезвиг. Это украшение железной кольчуги. Иллюстрация этого (рис. 59) взята из книги Ворсаэ “Датское искусство” и описана им следующим образом:

“Пять солнц расположены крест-накрест, а между двумя внешними изображена варварская фигура Юпитера с рогами на шлеме; солнце в центре окружено кругом голов в шлемах. Точно так же, как это напоминает нам германского и скандинавского бога грома Тора, которого позже часто изображали со шлемом на голове, так и тонкие варварские золотые фигурки лошадей, гусей и рыб, прикованные к самому украшению или броши, напоминают нам о боге

солнца Фрере”. Рис. 60 и 61 представляют собой металлические крепления, украшенные трискелем в виде солнечных змей, свастикой с прямыми руками и составной разновидностью филфота на более крупном креплении. Они иллюстрируют переход от формы священного солнца к более чисто орнаментальным узорам.



Рис. 60

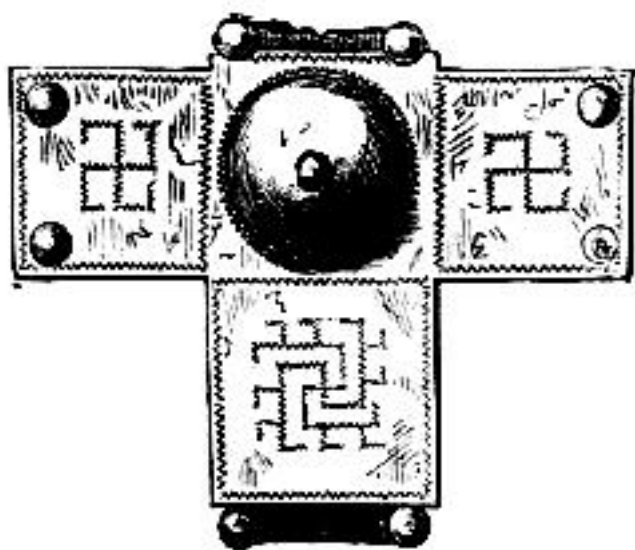


Рис.61

Рис. 60 и 61.—Металлические крепления из Торсберга. (Датское искусство)

Подражание римским монетам и медальонам времен Константина украшениям, получившим название “брактеаты”, широко применялось германским народом. Эти брактеаты имеют рисунок только с одной стороны, с петлей или кольцом наверху, чтобы вешать их на шею в качестве амулета. Эти золотистые брактеаты были найдены в большом количестве в Скандинавии и Дании и вряд ли где-либо еще, что доказывает, что они были коренными жителями этих стран.

Интересно отметить, как они превратились из своих римских и византийских оригиналов в чисто священные кельтские амулеты нового национального типа орнамента. Рис. 62 из книги Гильдебранда “Скандинавское искусство” представляет собой варварскую копию римского

медальона. Это неудачная попытка скопировать императорскую голову, а надпись скопирована плохо и бессмысленно. На реверсе изображена фигура Победы со знаками креста, окруженная венком и легендой.



Рис. 62.—Варварская копия римского медальона, найденная в Швеции. (Сканд. Искусства.)

Похоже, что после эпохи Константина общение германского народа с римлянами было прервано из-за нашествия гуннов, и долгое время после этого они были предоставлены самим себе, без иностранного влияния, и получили возможность развивать свое национальное искусство на основе римской культуры, в то же время заменяя классические изображения своих национальных богов собственными. в своих декоративных работах. Из этого мы можем с уверенностью заключить, что вторжение гуннов в Римскую империю было косвенным средством придания Северной Европе особого национального стиля в искусстве.



Рис. 63.—Золотой брактеат из Скандинавии. (Датское искусство.)

Приведенные здесь иллюстрации золотых брактеатов (рис. 63, 64) частично показывают, как началось это развитие. На рис. 63 изображена голова Тора с его тиарой или шлемом, священный для Тора козел, триада "три точки" и свастика. На границе изображены трискела (знак Одина), крест Фрея и зигзаг, или молния.



Рис. 64.—Золотой брактеат из Скандинавии. (Датское искусство.)

На более крупном брактеате (рис. 64) изображен Тор с козлом в окружении свастики, трискеле и креста (четыре солнца, образующие крест), знаков Тора, Одина и Фрея. На внутренней границе изображены три точки, или триада; следующая граница - голова Тора; а внешняя граница состоит из козлов. На петле изображены знаки солнца и луны, а под ней солнечные змеи (свернутые в спирали). Приведенные выше описания брактеатов в основном взяты из "Датского искусства".



Рис. 65.—Детали сбруи из позолоченной бронзы, Готланд. (Сканд. Искусство.)

Характерный орнамент этого периода показан на рис. 65, который представляет собой части сбруи из позолоченной бронзы из гробницы на Готланде; узоры состоят из искаженных форм животных и птиц.



Рис. 66.—Малоберцовая кость из позолоченной бронзы, Готланд. (Сканд. Искусство.)



Рис. 67.—Малоберцовая кость из позолоченной бронзы, Готланд. (Сканд. Искусство.)

На рис. 66-68 показаны украшения из фибулы в виде переплетающихся животных, которые характерны для более утонченного и более позднего развития скандинавского искусства.



Рис. 68.—Часть обода рис. 67.

Серия рисунков, рис. 69-73, представляет большой интерес с точки зрения демонстрации развития узоров от львиных форм до переплетенного змеино-го орнамента. Рисунки взяты из книги Хильдебранда “Скандинавское искусство”. Согласно этому автору, рис. 69 является скандинавской копией или адаптацией римского рисунка, который состоит из двух лежащих львов. Другие узоры (рис. 70-73) являются дальнейшим развитием искаженных форм львов. Вполне возможно, что своеобразные переплетения скандинавского орнамента могли быть результатом несовершенного копирования форм львов и птиц. Они никогда не предназначались для змеевидных форм, поскольку у многих из них есть ноги, а змеи были неизвестны на севере. Множество более странных производных орнамента существовало в орнаменте диких племен.^[A] Когда готландский художник превратил свои львиные формы в змеи, он довел свою работу до грани монотонности с помощью бесконечных переплетений.

A. Смотрите “Эволюцию орнаментального искусства” Хэддона, 1895.



Рис. 69.



Рис. 70.

Рис. 69 и 70.—Искаженные фигуры львов. (Сканд. Искусство.)



Рис. 71.



Рис. 72.



Рис. 73.

Рис. 71, 72, 73.—Орнаменты животных, искаженные фигуры львов. (Сканд. Искусство.)



Рис. 74.—Серебряный кубок с позолоченным декором, найденный в Зеландии.
(Датское искусство.)



Рис. 75.—Нижняя сторона малоберцовой кости. (Сканд. Ст.)

Украшением кубка (рис. 74) является бог солнца Фрей со своим конем и гусями; маски предназначены для масок Тора; также видны его знаки козла и солнца. Очевидно, этот кубок использовался на праздниках поклонения солнцу.



Рис. 76.—Керамика железного века. (Датское искусство.)

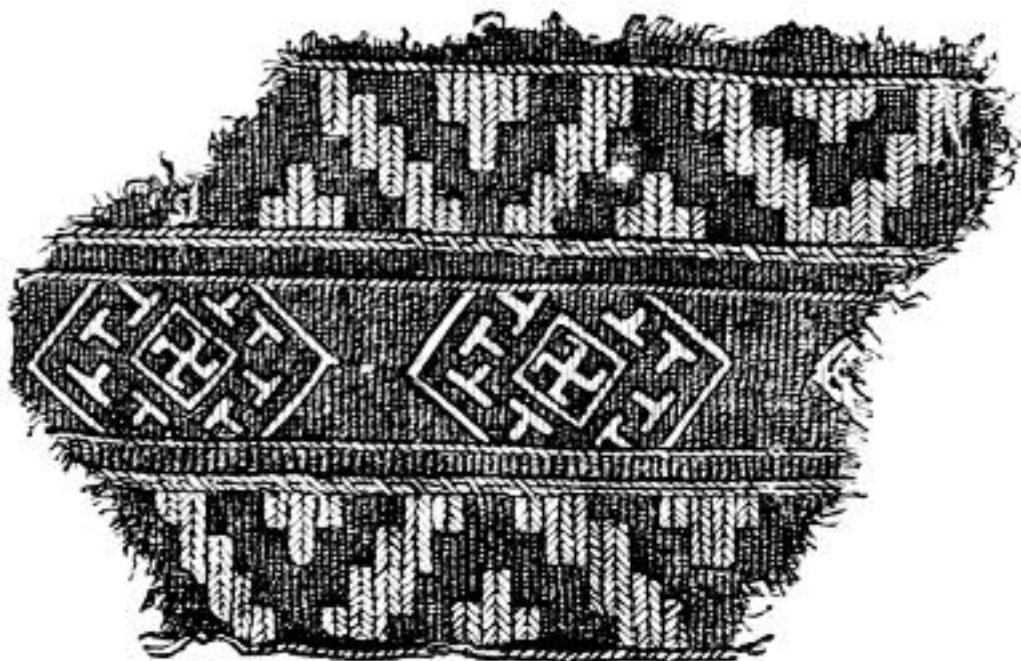


Рис. 77.—Кусок шерстяной ткани с золотыми и серебряными нитями, период викингов. (Датское искусство.)

Сдержанный и приятный рисунок виден на нижней стороне малоберцовой кости (рис. 75); глиняный горшок правильной формы украшен зигзагообразной резьбой и символическим

знаком триады (рис. 76); а на остатке шерстяной ткани, вытканной серебряными и золотыми нитями, в качестве украшения изображены свастика и молот Тора. Это было найдено в могиле в Рандерсе в десятом веке. Оно относится к периоду викингов железного века (рис. 77).

ГЛАВА VI. ОЗЕРНЫЕ ЖИЛИЩА ШВЕЙЦАРИИ И ДРУГИХ ЧАСТЕЙ ЕВРОПЫ.

В Швейцарии и в Верхней Италии были обнаружены свидетельства многочисленных озерных жилищ, а в Ирландии и Шотландии были обнаружены аналогичные жилища на островах в озерах и болотах, которым было дано название “crannoges” (“деревянные острова”). Точный возраст этих жилищ точно не определен, но им была присвоена приблизительная дата. Судя по характеру, виду и убранству многочисленных предметов, которые были выкопаны из реликтовых отложений фундамента в озерах Швейцарии, продолжительность периода “озерных жилищ” составляла примерно от позднего каменного века до раннего железного века; следовательно, он охватывает части каменного века, бронзового века и раннего железного века Европы.

Жилища у озера были возведены некоторыми племенами первых обитателей Европы для лучшей защиты себя и своего имущества от диких животных материка и от своих врагов, еще более диких собратьев-людей. Насколько можно судить по останкам, найденным в озерах, озерные жители были более цивилизованными и менее воинственными, чем их соседи, жившие на суше. Жилища у озера являются древнейшими свидетельствами первых конструктивных способностей человека в искусстве строительства. Геродот рассказывает нам о поселении на озере Прасиас (Тахиус) в Румелии, где “люди живут на платформах, поддерживаемых высокими сваями”. Некоторые племена папуасов Новой Гвинеи до сих пор живут в свайных жилищах. Озерное жилище (рис. 78) из “Диких рас” М. Бертильона представляет собой современное свайное жилище на озере Мохрия в Центральной Африке.

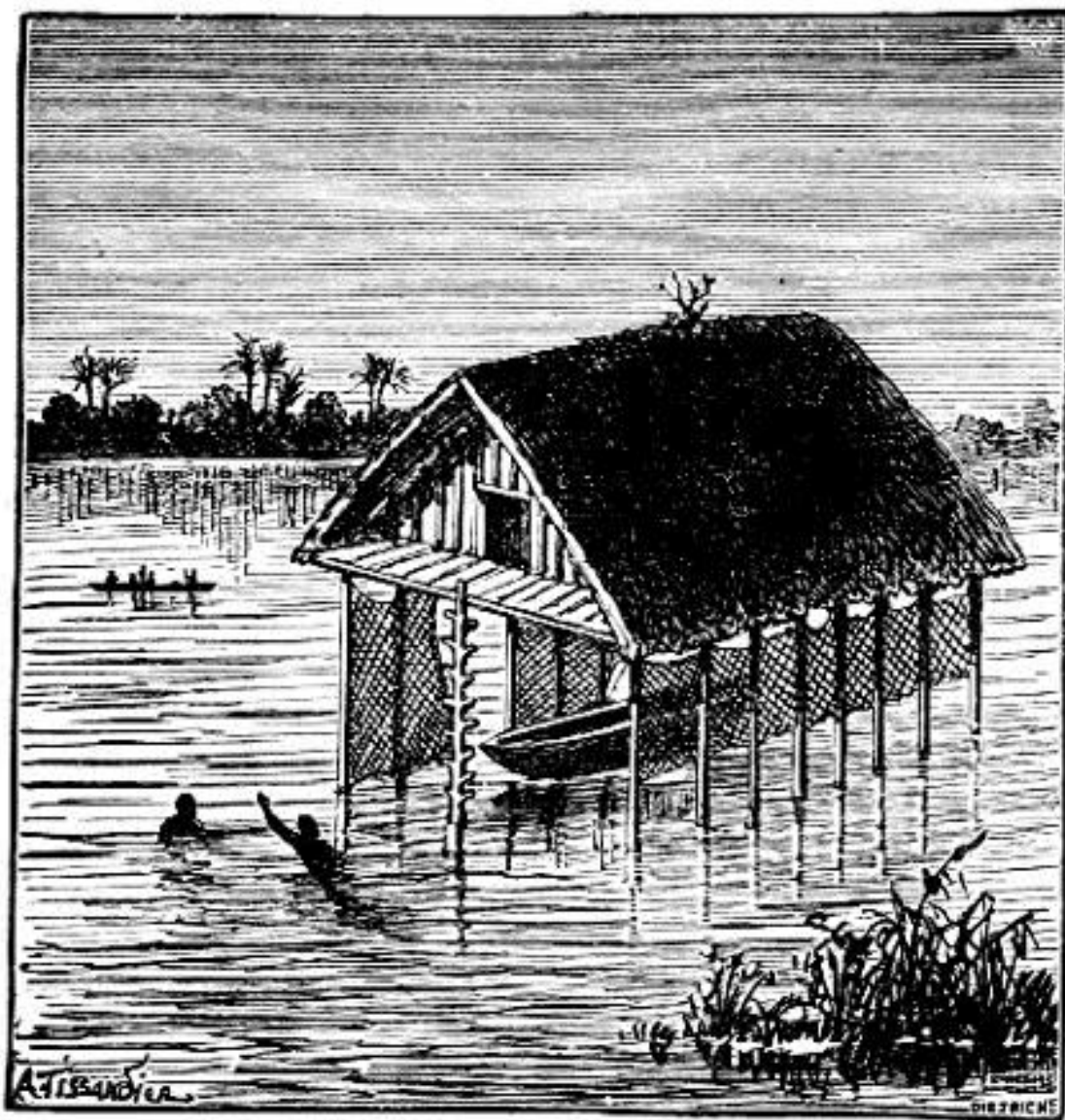


Рис. 78.— Озерное обиталище в озере Мохрия, Центральная Африка. (Из "Диких рас" М. Бертильона.)

Подструктуры, рис. 79, А, В и С, взятые из "Озерных жилищ" Келлера, дадут общее представление о фундаментах жилищ в Швейцарии и Верхней Италии. На рисунке А виден самый ранний тип, который показывает сечение свай, верхний настил, ватерлинию и пологий берег озера. Сваи иногда складывались из расщепленных деревьев или стволов, но чаще из стволов с корой, и были из различных пород дерева; они были заострены на конце каменными топорами, а в более поздние времена бронзовыми или железными топорами, и вбивались в песок или ил на небольшом расстоянии от берега. Верхушки свай были выровнены, и на них в качестве балок крепились доски или целые деревья; иногда они крепились деревянными штифтами, а иногда были "врезаны" в верхушки свай. Поперечные балки часто втискивались между стойками под платформой для устойчивости конструкции, а снаружи часто крепилась плетеная одежда, служащая ограждением от различных аварий. Если было трудно забить сваи в дно озера на сколь-нибудь большую глубину, прибегали к искусственному поднятию дна, привозя грузы камней в лодках и опуская их между сваями,

обеспечивая тем самым совершенно надежную опорную конструкцию (рис. 79, Б). Эти искусственные возвышения называются “штайнбергами”.

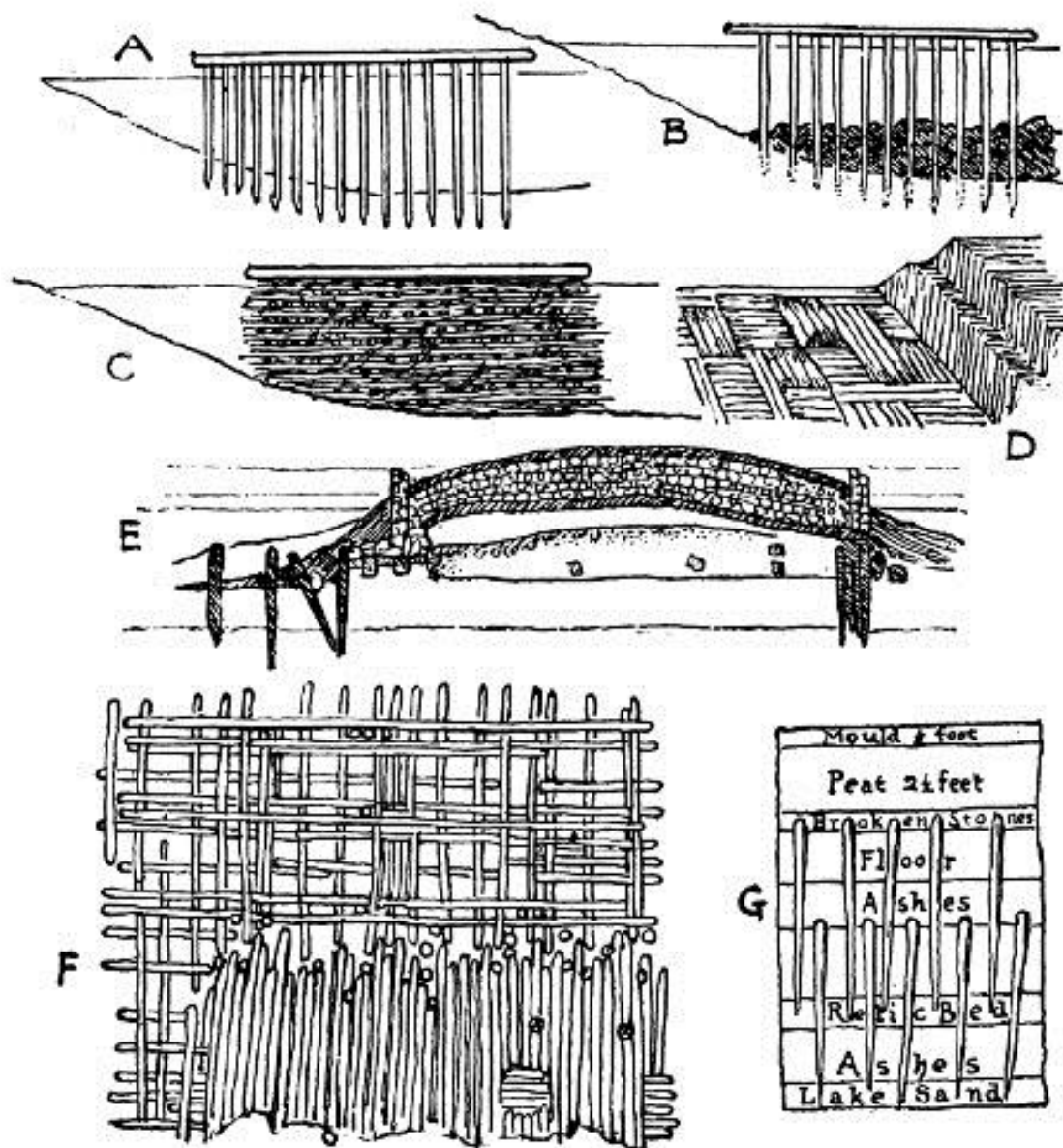


Рис. 79. — Разрез и планы подземных сооружений, обитающих на озере, из Келлера.

А, Общая идея расположения свай; В, показаны сваи, вбитые в грязь, с брошенными между ними камнями; С, секция Фасцинового жилища; D, схема конструкции фасцинового перекрытия из Нидервиля; Е, секция Ирландского Кранноджа в Ардакиллин-Лох; F, Конструкция деревянной формы (Нидервиль); G, секция ложа озерного жилища в Робенхаузене.

Другая, более поздняя разновидность фундамента известна как “фасциновая конструкция” (рис. 79, В). Вероятно, эта фасциновая конструкция была самой безопасной, когда вода в озере поднималась на высоту. Она состояла из уложенных вдоль слоев небольших деревьев или стволов, построенных со дна озера; эти палки или деревья были переплетены, и через определенные промежутки времени были вбиты вертикальные сваи, чтобы удерживать их на месте, а на вершине этой конструкции, выше отметки прилива, была уложена платформа для настила.

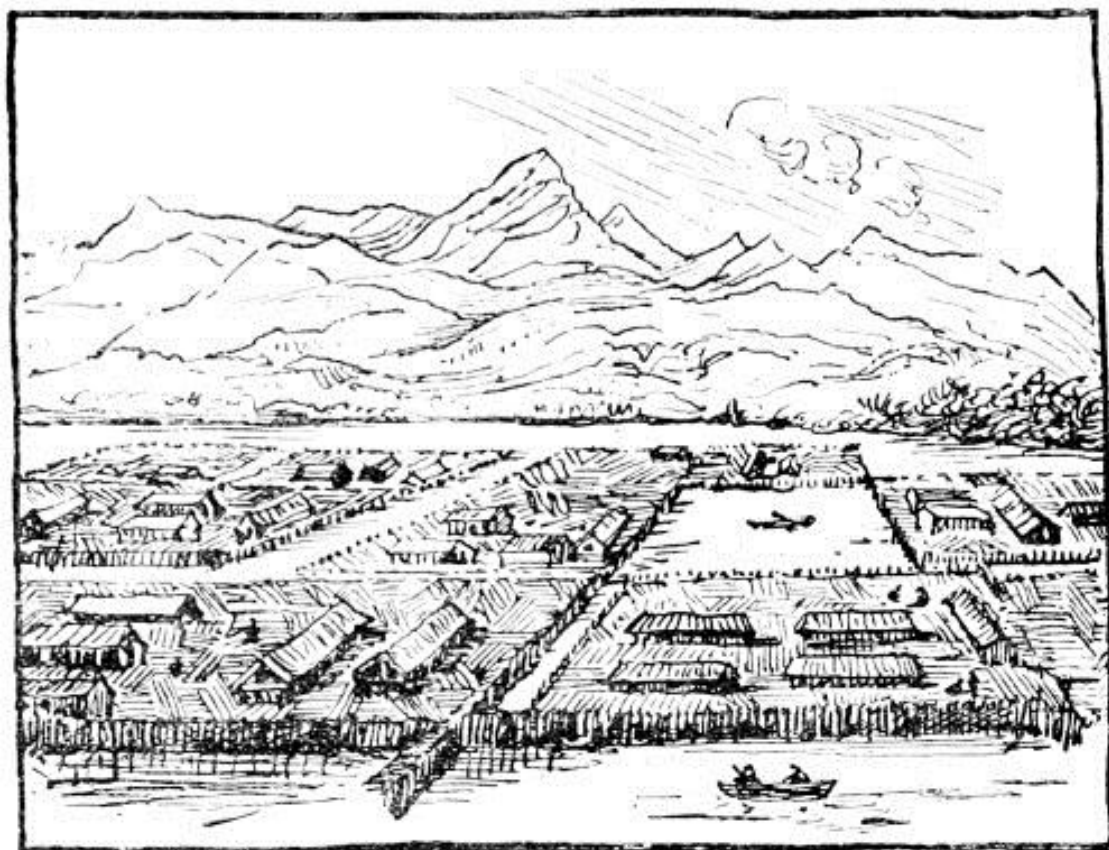


Рис. 80. Идеальное поселение или город на озере. (Из книги "Жилища Келлера на озере")

"Крэнноги", или "деревянные острова" Ирландии и Шотландии, очень напоминают швейцарские фасциновые жилища. Ирландские "кранноги" часто размещались на естественных островах, на отмелях или лощинах, но иногда их строили, как в Швейцарии, на дне озера. Эти "пещеры" использовались как крепости вождей или места отступления. Они были построены в основном в каменном веке и использовались еще долгое время после железного века. На рис. 79, Е, можно увидеть часть ирландского "кранноджа" в Ардакиллин-Лох. На рис. 79, F и D, показаны схемы конструкции платформы и пола соответственно озерного жилища в Нидервиле, Швейцария. Поверх этого пола была нанесена и прочно вбита штукатурка из глины, суглинка и гравия. Насколько можно судить по остаткам вертикальных угловых столбов, которые были найдены на прежнем месте, дома были прямоугольными, хотя некоторые, возможно, были круглыми, как хижины современных людей на материке. Предполагается, что стены домов были построены из плетня, оштукатуренного глиной и покрытого соломой, о чем свидетельствуют найденные большие куски обожженной глины с оттиском плетня на ней; это также указывает на факт сожжения домов или поселений дотла. В некоторых случаях стены были построены из fascines. Каждая хижина была снабжена очагом, который состоял из трех или четырех больших плоских камней. Глиняные грузила, использовавшиеся для ткацкого станка, были найдены в больших количествах, что доказывает, вместе со многими обнаруженными фрагментами льняной ткани и тканым "лыком", что ткачество было известно и практиковалось обитателями озера (рис. 81, К). В реликтовых слоях была найдена керамика, но обычно она имеет очень приблизительное описание. Было найдено много осколков керамики, украшенных линиями, шевронами или зигзагами, и часто "веревочным" орнаментом, приподнятым или впечатанным скрученной бечевкой; на этот вид украшения, очевидно, намекает бечевочная лента, обвязанная вокруг примитивных глиняных сосудов, чтобы удерживать их вместе или для переноски. См. рис. 81, В, F, G, H, I и J.

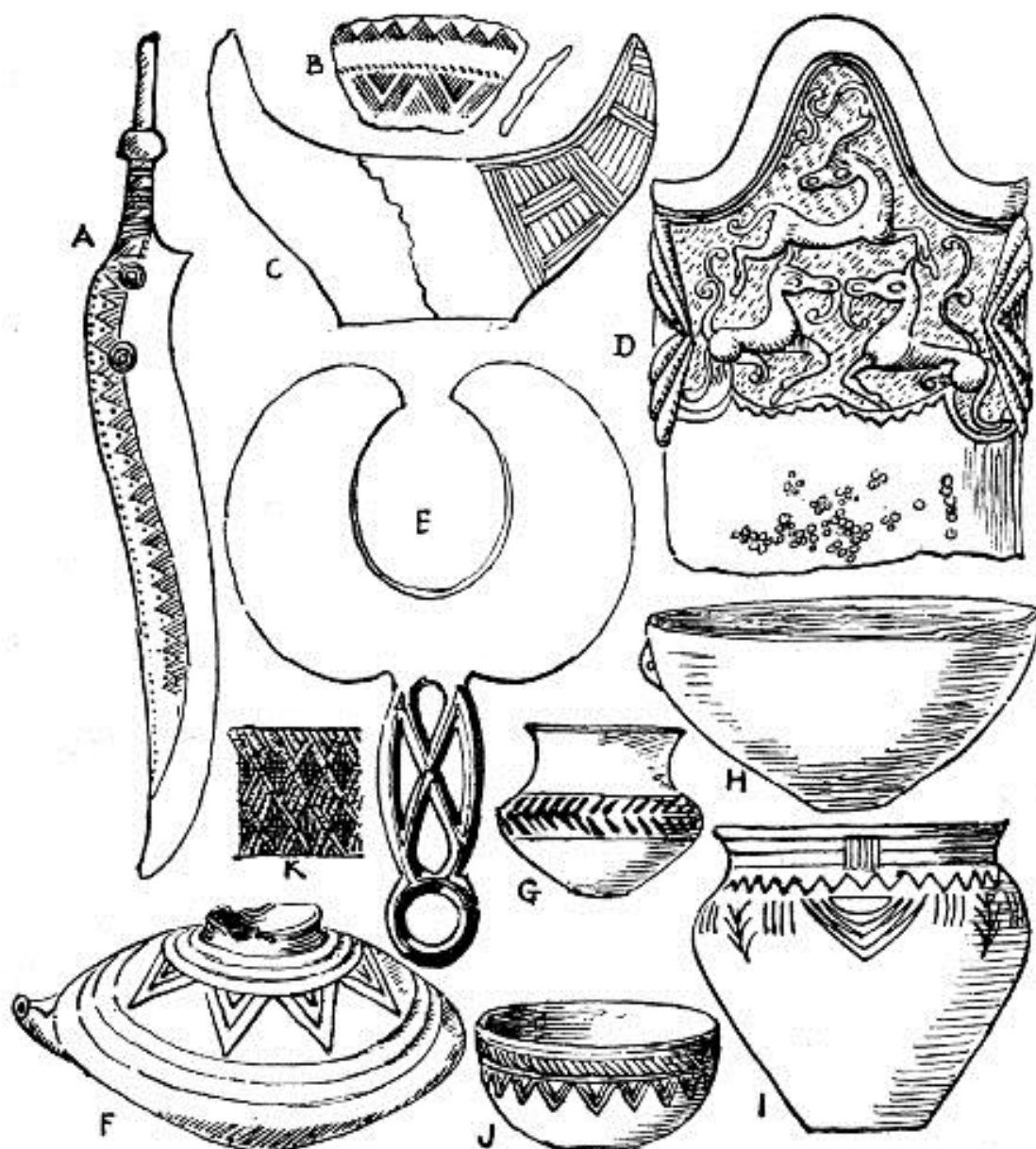


Рис. 81.—Предметы из Озерных жилищ (из Келлера).

А - Бронзовый нож (озеро Бьенн); В - керамика с орнаментом; С - изображение Луны на глиняной посуде; D - часть железного меча (галльская работа); Е - изображение Луны из бронзы; F, G, H, I, J - Глиняные сосуды; K - Вышитая ткань.

Предполагается, что строители озерных жилищ были ветвью кельтского населения Швейцарии, относящейся к доисторическим временам и находившейся на последней стадии упадка, прежде чем кельты заняли свое место в истории Европы. Хотя многие остатки бронзовых и железных орудий были обнаружены в реликтовых слоях озерных жилищ, это не доказывает, что жители были знакомы с их изготовлением, поскольку большинство изделий, вероятно, были получены по бартеру от жителей материка.

На рис. 81, А показан красивый бронзовый нож, найденный в озере Бьенн, и часть железного меча галльской или “позднекельтской” работы из Марин, озеро Невшатель (рис. 81, Г).

Чрезвычайно интересны “лунные камни” и “изображения луны” этого периода, выполненные из камня, фаянса и бронзы. Эти изображения полумесяца имеют религиозное значение и,

несомненно, использовались для украшения верхних частей их входных дверей (*Келлер*) или других заметных мест в их жилищах, как символические изображения их поклонения луне.

На рисунке С изображено глиняное изображение луны с плоским основанием для стояния. Украшение на нем особенно интересно, поскольку демонстрирует один из самых ранних узоров фасцины, несомненно, заимствованный из конструкции пола жилищ или из плетений ивовых лент, которые использовались кельтами для крепления каменных топоров к их рукоятям. Этот вид орнамента широко использовался в оружии, орудиях труда и других предметах бронзового века. Изображение луны в точке Е изготовлено из бронзы, с ручкой и кольцом для подвешивания. Вероятно, его носили как амулет или украшение, подвешенное на шее кельтского священника. Были найдены остатки многих видов растений, семян, кукурузы и фруктов, обычно в грубых глиняных горшках; также торты и буханки хлеба, а также каменные “дробилки” для измельчения кукурузы. Обитатели озера держали домашних животных, таких как коровы, козы и собаки. Рыбалка и вяление рыбы, как легко можно предположить, были важной отраслью для этих интересных людей.

ГЛАВА VII. ЕГИПЕТСКОЕ ИСКУССТВО.

Согласно их древнейшим традициям, египетская раса произошла из точки высоко на Ниле, или земли Эфиопии, но современная наука доказывает, что они принадлежат к белой расе, а не к негритянскому типу. Название Египет произошло от “Хет-ка-Птах”, одного из названий города Мемфис, что означает “Храм Гения Птаха”, и было истолковано греками как “Айгуптос”, последнее является старым названием Нила.

На юге Египта жили нубийцы или эфиопы; на западе - ливийцы, светлокожая раса, которые, будучи воинственным народом, использовались египтянами в качестве наемных войск; а на северо-востоке - кочевые семитские племена Эдома и Южной Сирии. Последние часто отправлялись на запад, чтобы пасти свои стада в дельте Нижнего Египта, и со временем вместе с финикийскими торговцами составили значительную часть населения нижнего египетского царства. Египту больше всего следовало опасаться своих внешних врагов на северо-восточной границе, на Суэцком перешейке.

Почти все искусство различных народов мира было развито в связи с их религией, и большая его часть, как уже говорилось, возникла в виде символических знаков, которые представляли в различных формах, человеческих или иных, первоначальные объекты или явления, которым они поклонялись. Особенно это было в Египте; и это должно быть нашей просьбой описать здесь вкратце основные черты египетской религии.



Рис. 82. Исида, кормящая Грудью своего Сына Гора. Рост 19 дюймов.

Религия египтян имела два развития: одно тяготело к монотеизму, а другое - к политеизму. Они верили в единого бога, который был царем всех богов; и, с другой стороны, у них были свои мифические боги, которые олицетворяли все постоянное в природных явлениях, таких как солнце, луна, небо, звезды, земля, свет, тьма, наводнения, времена года и часы. Богиня Нут олицетворяла небо и была известна также под именами Нейт, Исида, Хатхор, Сехет и др., которые были названиями неба при восходе или заходе солнца (рис. 82). У солнца были имена без числа, такие как Ра, Гор, Птах, Тму, Сетек, Аминь и т.д. (рис. 83, 84). Осирис и Секру - это имена солнца после того, как оно зашло, или "умерло и похоронено" (рис. 85). Осирис - царь мертвых, и, выражаясь мифологическим языком, он убит своим братом Сетом, олицетворявшим ночь, который, в свою очередь, убит Гором (рис. 82), наследником Осириса. Гор означает "тот, кто наверху", а Амон-Ра, великий царь всех богов, означает "тот, кто скрывает себя". Великий Амон-Ра был самым могущественным богом во всем египетском пантеоне. Он был великим богом Фив.

Боги были представлены в человеческом облике, а также в облике животных. Животные или их комбинации были просто символами богов из-за определенных атрибутов, общих для каждого из них, или, в некоторых случаях, из-за того, что они носили одно и то же имя.

Египтяне свято верили в будущее состояние, отсюда и большая забота о своих умерших, поскольку они верили, что тело должно быть сохранено, чтобы обеспечить душе состояние блаженства в будущем мире. У каждого человека был свой “двойник”, или призрак “Ка”, а также свой призрак “Ба”, которого мы часто находим представленным в виде человека с головой ястреба. Иногда изображение человека хоронили вместе с ним. Это должно было представлять его “двойника”, и поэтому его называют статуей “Ка”, или изображением. Предполагалось, что “Ба”, или душа, должна была быть “свелящейся”.



Рис. 83.—Аминь, или Аммон, бронза. (П. и С.)



Рис. 84.—Птах, выполненный из бронзы в натуральную величину. (Рисунок)

Предполагается, что многие животные, похороненные вместе с гробами египетских умерших и нарисованные на них, в отдаленные времена были священными животными или “Тотемами”, принадлежавшими семье умершего. “Поклонение тотему”, возможно, было самой древней формой египетской религии. Храм Бубастиса (в Дельте) был посвящен богине Баст, или Пашт, богине с кошачьей головой (рис. 86). Следовательно, кошка была священным животным или “тотемом” в Древнем Египте, подобно ибису, ястребу, аспиду, жуку и т. Д., тотемам; и поэтому в районе или городе Бубастис Кошачий клан, или почитатели кошачьей богини Пашт, построили высеченный в скале храм под названием Спеос Артемидос, недалеко от Бени-Хасана, и посвятили его поклонению ей.



Рис. 85.—Осирис. (Фото)



Рис. 86.—Богиня Баст, или Пашт. Реальный размер. (Рисунок)

Письменность египтян подразделяется на три категории: “иероглифическая”, или форма, в которой она встречается на памятниках; “иератическая”, или жреческая письменность, используемая в папирусных документах; и “демотическая”, скоропись или бегущий вид письма, подобный иератическому, и более позднее его развитие. В 1798 году знаменитый “Розеттский камень”, ныне находящийся в Британском музее, был найден французским офицером недалеко от Розеттского устья Нила. В 1802 году он перешел в руки британцев. На этом камне начертан указ жрецов Мемфиса о воздании божественных почестей Птолемею V., царю Египта, 195 г. до н.э. Надпись выполнена в трех формах: иероглифической, демотической и греческими иероглифами. Из этой надписи был впервые получен ключ к расшифровке иероглифов и толкованию древнего языка Египта, а также имен царей, которые

в иероглифах заключены в картуши или продолговатые кольца. Таким образом, был получен ключ к определению букв египетского алфавита, который до сих пор сводил на нет все попытки египтологов выяснить. Заслуга в идентификации принадлежит главным образом французскому ученому Шампольону, но значительную долю чести следует отдать Томасу Янгу, который первым установил правильное значение многих фонетических знаков. Египтяне с самого раннего известного периода были знакомы и искусны в медицине, астрономии, математике, философии, поэзии и художественной литературе. Самый древний из известных в настоящее время литературных папирусов датируется периодом с Третьей по пятую династии (с 3966 по 3333 год до н.э.).

Египетское искусство достигло своего расцвета в эпоху самых ранних династий. Четвертая династия была периодом строительства великих пирамид, и статуи этой великой эпохи были более естественными и художественными и в целом менее условными, чем статуи более поздних времен.

Примечательно, что в Восемнадцатой и Двадцать шестой династиях, после длительного периода упадка в искусстве, художники вернулись за вдохновением и лучшими моделями к работам мужчин Четвертой и Двенадцатой династий.

Историю Египта можно проследить за 4400 лет до христианской эры, и она разделена на тридцать династий, преемственность которых была результатом неудачи в какой-либо из первоначальных линий брака, или брака с женщиной более низкого ранга, или революции. Тридцать династий разделены на три группы:—

Династии I.-XI.	(4400-2466 гг. до н. э.)	Древняя империя.
	(2466-1200 гг. до н. э.)	Срединная империя.
	(1200-340 гг. до н. э.)	Новая империя.

Эти даты и расположение сформулированы главным образом на основе работы, написанной на греческом языке и составленной Манефоном, египетским жрецом, жившим в третьем веке до нашей эры

Цари Египта были названы фараонами от титула "Пераа" - "великий дом". Резиденция или центр правительства менял свое положение в соответствии с династическими причинами или исходя из политики. Во времена древней империи он сначала находился в Мемфисе, а затем по мере расширения империи переместился в Абидос и другие места на юге. Когда Египет был на пике своей славы, центр управления находился главным образом в Фивах, но часто менялся в зависимости от революции или иностранного гнета. Рамсес и его ближайшие преемники держали свой двор в северном городе Сан, или Танисе. Время Новой империи было в основном периодом иностранного правления и медленного упадка, резиденция империи перемещалась почти во все прежние места или столицы, а также в Бубастис или Саис с каждой политической переменой.

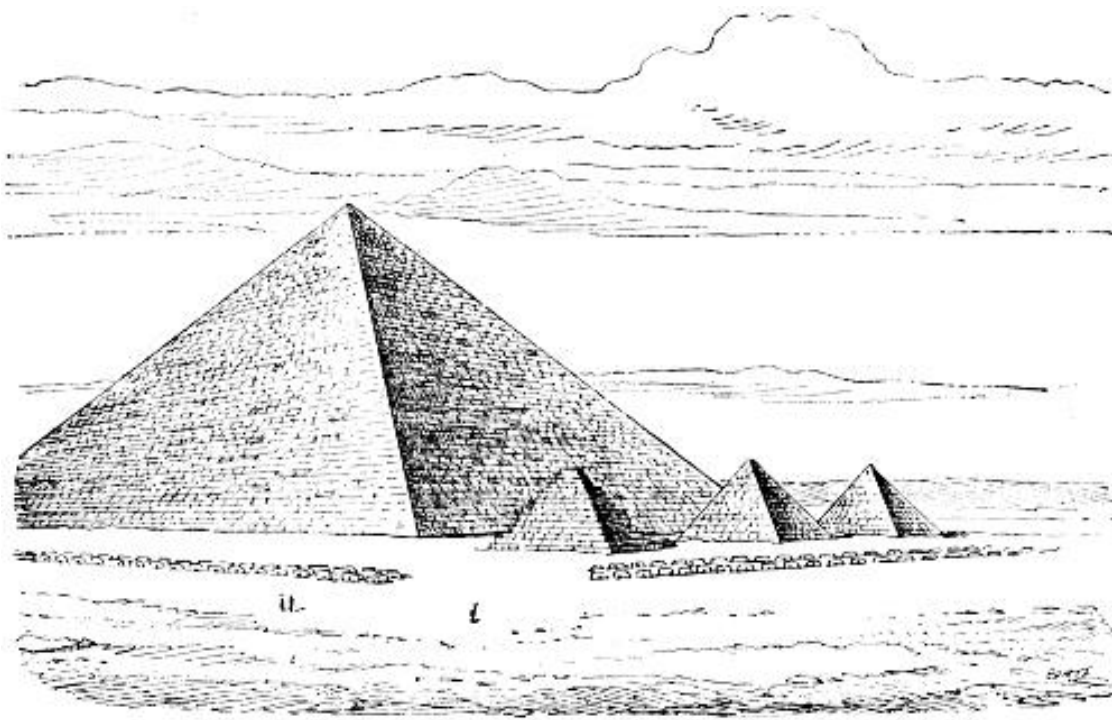


Рис. 87.— Великая пирамида Хеопса и Малые пирамиды; от Перринга. (П. И С.)

Менес был первым историческим царем Египта и, как предполагалось, основал Мемфис, где впервые было установлено поклонение богу Птаху, “Создателю богов и людей”, а также Апису или Хапи, священному быку — греческому Серапису. В течение следующих шестисот лет мы почти ничего не знаем о египетской истории, кроме имен царей, пока не переходим к великому периоду Четвертой династии (3766-3566 гг. до н.э.). Основателем этой династии был Сенеферу. Он завоевал Синайский полуостров и разрабатывал ценные рудники меди и бирюзы, найденные в этой стране. Его сын и преемник Хуфу, более известный как Хеопс (3733-3700 гг. до н.э.), был строителем Великой пирамиды в Гизе (рис. 87), которую он воздвиг для своей гробницы. Царь Кха-ф-Ра (Кефрен) (3666-3600 гг. до н.э.) построил Вторую пирамиду, а его сын Мен-кау-Ра (Микеринос) был строителем Третьей пирамиды. Мен-кау-Ра был мудрым и гуманным правителем, и в его честь записано, как исключительное качество, что “он не угнетал свой народ”. В этом он отличался от большинства фараонов. Его мумифицированные останки сейчас находятся в Британском музее. Сфинкс, или человекоголовый лев, вырезанный из цельной скалы, находится рядом с Великой пирамидой и предположительно относится к гораздо более раннему периоду (рис. 91).

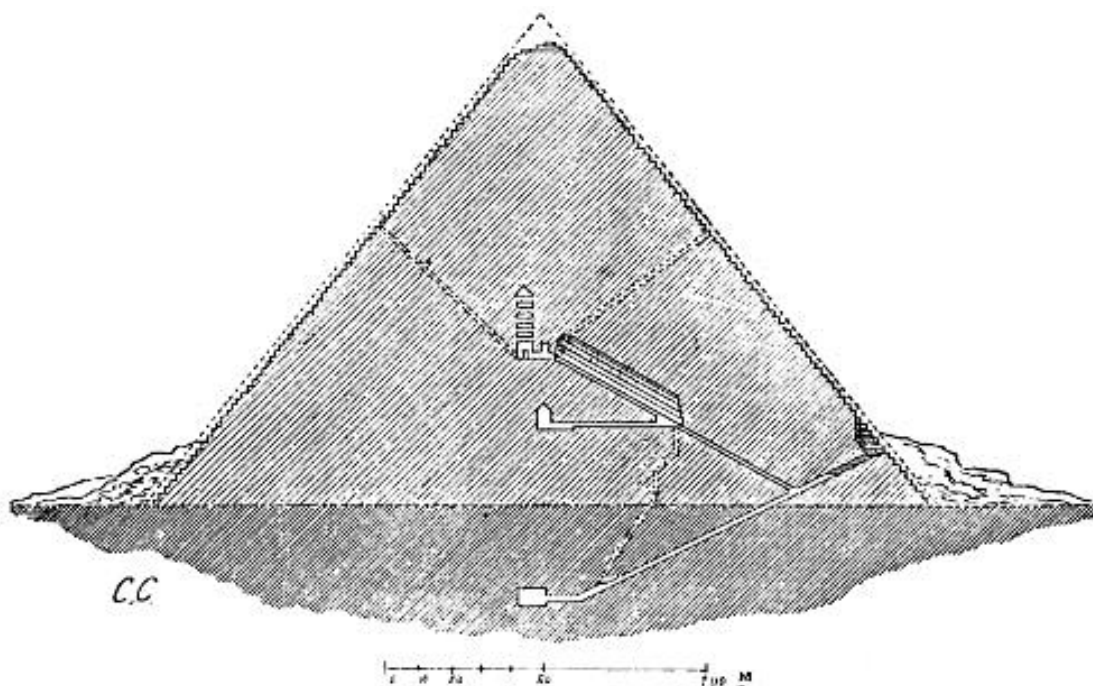


Рис. 88. Разрез Великой пирамиды Хеопса. (Фото)

Пятая династия (3566-3300 гг. до н.э.) не является важной с точки зрения искусства.

Шестой (3300-3100 гг. до н.э.) был известен возведением пирамидальных гробниц и религиозными текстами, которые были начертаны на их внутренних стенах.

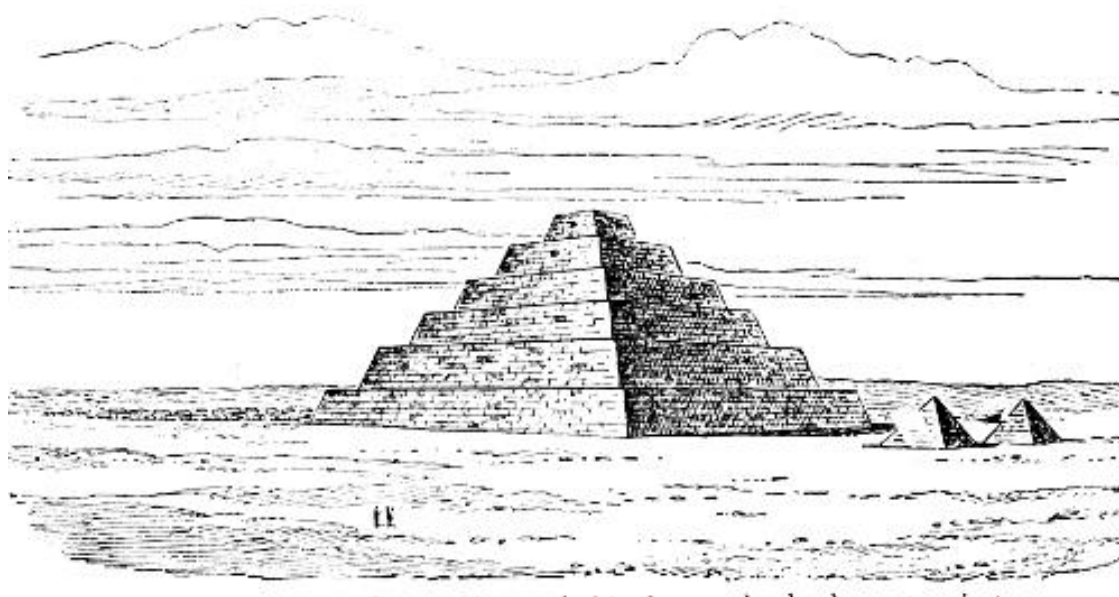


Рис. 89.—Ступенчатая пирамида. (Рис. 2) Считается самым древним сооружением в Египте.

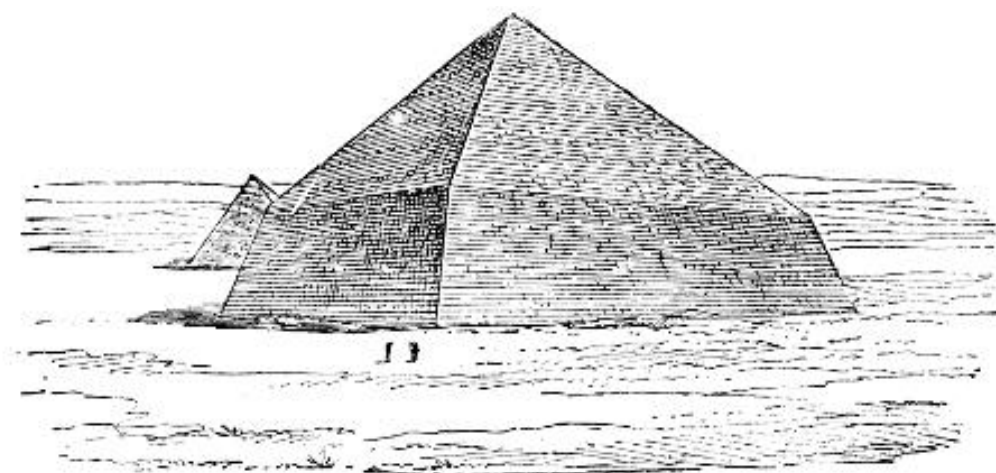


Рис. 90. Южная пирамида Дашура. (Фото)



Рис. 91.— Великий Сфинкс. (Фото)



Рис. 92.—Колоссы Аменофиса III. Статуи Мемнона в Фивах. (Фото)



Рис. 93.—Аменофис III. Подношение Амону. (П. И К.)

Период с Седьмой по Одиннадцатую династию (3100-2466 гг. до н.э.) - это период, история которого почти утеряна. Для египтян это означало период более чем шестисотлетней межплеменной вражды и междоусобиц, в конце которого Египет был консолидирован с севера на юг, и на смену этой внутренней борьбе пришла могущественная династия. Двенадцатая династия была блистательной в области искусства и великих инженерных достижений. Имена фараонов этой династии, Аменемхат и Усертсен, являются одними из

самых известных в истории Египта. Великие храмы были восстановлены или заново построены в Фивах, Гелиополисе, Танисе и Абидосе. Большое искусственное озеро Мауур (у греков Мозрис), или “великая вода”, было построено для приема избыточных вод Нила и сдерживания его разливов. Арабы называют это озеро “Эль-Файюм”, от другого его египетского названия “Фиом”, то есть море. Она была завершена в правление Аменемхата III (2300-2266 гг. до н.э.). Тот же царь построил знаменитый Лабиринт, “Эрпа-ре-хент”, или “Храм у входа в озеро”, в котором был похоронен сам царь. Его преемником был последний царь Двенадцатой династии. Тринадцатая и Четырнадцатая династии - это темные периоды, в которые произошло вторжение эламитов и кочевых племен из Сирии и Западной Азии. Пятнадцатая и шестнадцатая династии - это династии “гиксосов”. Гиксосы, или цари-пастухи, были вождями вышеупомянутых азиатских кочевых племен и, следовательно, узурпаторами местного правления. В правление одного из этих царей Семнадцатой династии произошло восстание, и при Амасисе I, основателе Восемнадцатой династии, цари-пастухи были окончательно изгнаны из Египта.

Примерно в конце правления гиксосов патриарх Иосиф был продан в Египет. Предполагается, что фараоном того времени был царь Нубти (1750 г. до н.э.), а царь гиксосов Апепа II, как предполагается, был тем царем, который привел Иосифа к власти. Исследователь, мсье Жак де Морган, выражает мнение, что цари-пастухи были расхитителями гробниц, которые либо из жадности, либо из желания уничтожить последние следы покоренной расы, разграбили каждую пирамиду умерших и спрятали там сокровища, поскольку не было найдено ни одной неповрежденной пирамиды, построенной до династии Гиксосов. Тутмос III (1600 г. до н.э.) был могущественным и воинственным царем, который вынудил Ассирию платить ему дань. При Восемнадцатой династии Египет был более могущественным, чем в любой другой период своей истории. Великие храмы Фив, Карнака и Луксора были построены во времена этой династии.

Более поздний монарх этой династии, Аменофис III, воздвиг на западном берегу Нила в Фивах две колоссальные статуи самого себя, которые греки называли статуями Мемнона, легендарного царя Египта, который, как предполагалось, был убит в Троянских войнах (рис. 92).

Другой царь этой династии, Аменофис IV, приобрел чрезвычайно дурную славу, пытаясь ввести новую религию, и за это его память была предана проклятию, а священники и народ последующих поколений проклинали его как еретика. Похоже, он перенял от своей матери Ти, которая была ассирийской принцессой, определенные религиозные взгляды, которые он решил навязать своему собственному народу. Для этого он перенес свою столицу из Фив, где праздновалось национальное поклонение великому богу Амону, в Ху-эн-атон, современную Телль-эль-Амарну, название, которое он взял для себя и которое означает “великолепие солнечного диска”; там он установил бога солнечного диска, Атона (сияющее солнце). Новая религия, однако, была неприятна консервативным египтянам и вскоре вымерла (рис. 94).

Девятнадцатая династия (1400-1200 гг. до н.э.) была основана Рамсесом I. Он был успешным царем, но его сын Сети (рис. 95) был более могущественным и имел репутацию великого строителя. Именно он построил большой “Колонный зал” в Карнаке, который примыкает к пилону Аменофиса III. (Рис. 96).

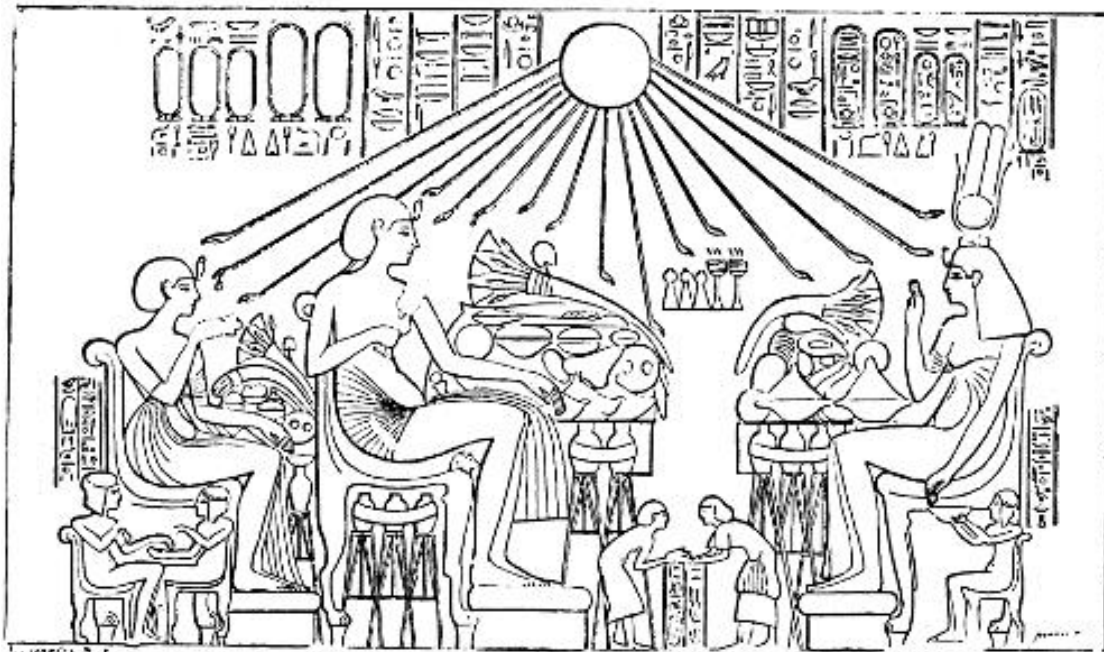


Рис. 94. —Поклонение Солнечному диску Аменофиса IV. (П.)

Он также построил храм в Курне, и остатки его работ можно увидеть в Абидосе, Мемфисе и Гелиополисе. Ему наследовал его знаменитый сын Рамсес II, греческий Сесострис, предполагаемый угнетатель израильтян. Он был очень могущественным монархом и, судя по всему, чтобы прославить себя в глазах потомков, не постеснялся стереть имена бывших королей с картушей на их памятниках и вписать на их месте свои собственные. В том, что таким образом он достиг цели, которую имел в виду, нет ни малейшего сомнения, поскольку ни один монарх Египта не известен лучше, чем он. Но помимо этого он, несомненно, был могущественным вождем, который “обогатил землю памятниками своего имени”.



Рис. 95. — Seti с атрибутами Осириса между Амоном и Хуоамом. (P. & C.)]

Величайшая из его многочисленных битв (он всегда сражался) произошла с хит (хеттами) под стенами Кадеша, в долине Оронта. Его войска были почти разбиты, когда благодаря своей личной доблести он переломил ход сражения и полностью разгромил кхита (рис. 97).



Рис. 96.—Вход в Гипостильный зал Храма Амона в Карнаке. (М.)

Самым известным зданием его времени является высеченный в скале храм, “Великий храм”, который он построил и посвятил Амону, Птаху и Гармахису, обращенный к Нилу в Ипсамбуле, в Нубии.

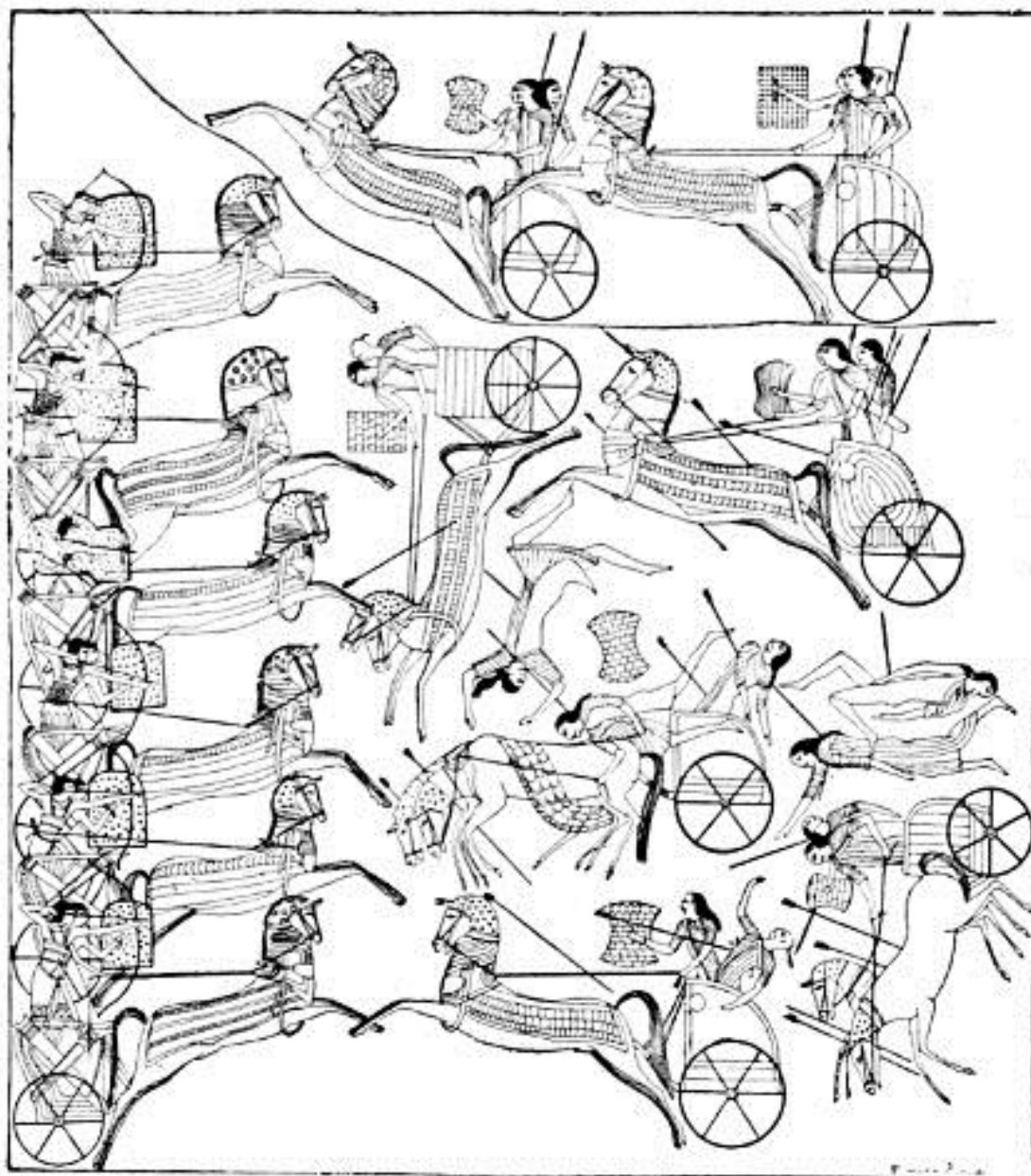


Рис. 97. Разгром хиты; Египтяне слева, хиты справа. (М.)

На фасаде этого храма *in situ* изваяны четыре сидящие колоссальные фигуры Рамзеса, по две с каждой стороны дверного проема. Длина статуи от подошв ног до верха выступа на голове составляет шестьдесят пять футов; это самые большие статуи в Египте, а отделка выполнена с особой тщательностью. Над входом в скалу рельефно высечена колоссальная фигура бога Ра, а по обе стороны от нее - отдельные барельефные изображения Рамсеса в акте поклонения (рис. 98).



Рис. 98. Фасад Большого высеченного в скале храма в Ипсамбуле.

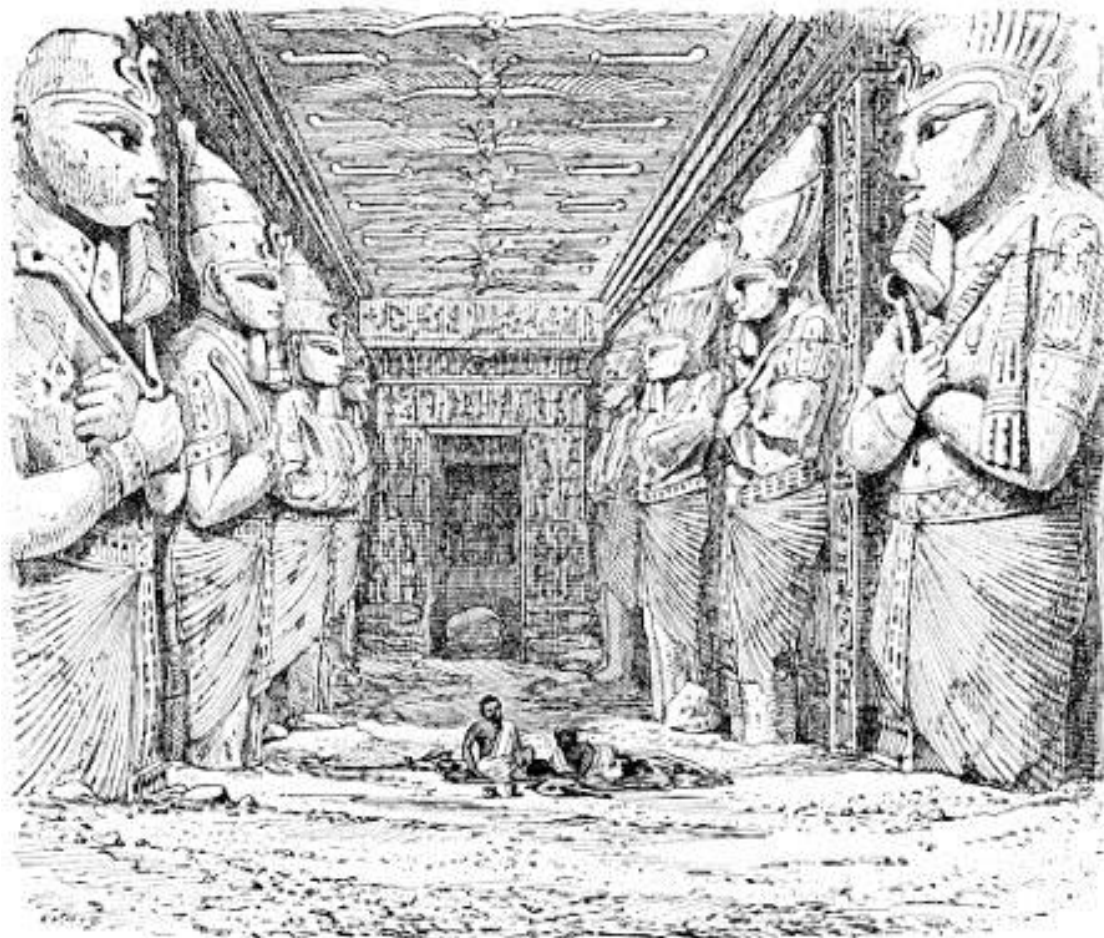


Рис. 99. Главный зал Великого Храма. (Х.; П. и К.)

Менептах (1300-1266 гг. до н.э.) был преемником Рамсеса II. и его преемником был Сети II. Последний был последним царем Срединной империи. С началом правления Двадцатой династии начинается создание Новой империи (примерно 1200-358 гг. до н.э.). Ближе к Двадцать второй династии (966-776 гг. до н.э.) Египет начал переходить в состояние распада. При Двадцать четвертой династии (733-700 гг. до н.э.) она находилась во власти Ассирии на севере и Эфиопии на юге. В 672 году до н.э. ассирийский царь Асархаддон вторгся в Египет и оккупировал всю Дельту, впоследствии захватив Мемфис и Фивы, которые он разграбил. Ассирийский царь внезапно умер, и Тахарке, местному узурпатору, удалось изгнать ассирийцев, но вскоре после этого Египет снова был завоеван Ашшурбанипалом, могущественным ассирийским царем (666 год до н.э.). Ассирийцы, однако, после короткого периода оккупации ушли из Египта из-за своих внутренних проблем с мидянами, которые осаждали Ниневию, и Египет снова возродился. При Амасисе в стране царил мир около сорока лет (572-528 гг. до н.э.). В то время у египтян был флот, с которым они продвинулись к финикийскому побережью и взяли город Сидон, а также присоединили остров Кипр к египетскому правлению.

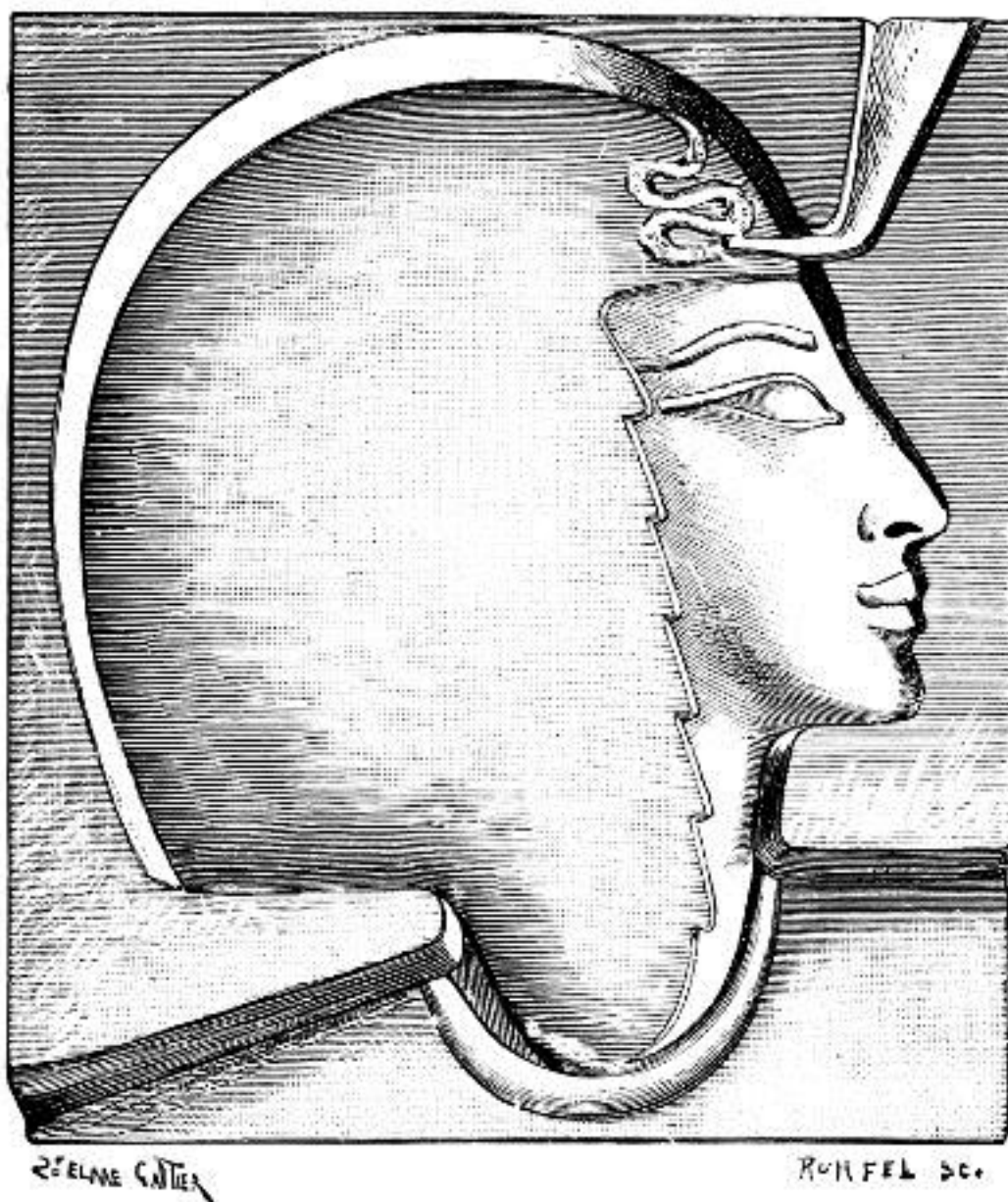


Рис. 100.—Портрет Рамсеса II. (Лувр; Р. & С.)

Египет подчинился персидской армии под командованием Камбиза в 527 году до н.э. и более ста лет спустя был простым вассалом Персии. Двадцать седьмая династия (527-424 гг. до н.э.) состояла исключительно из персидских царей. Успешное восстание вспыхнуло во время правления последнего персидского царя, Дария II., когда Египет снова стал свободным. Аменрут был единственным царем Двадцать восьмой династии, и после того, как закончились Двадцать девятая и Тридцатая династии, последняя из которых была вновь завоевана персами при Артаксерксе III. (340 г. до н.э.), мы находим страну под персидским правлением в течение восьми лет. Примерно в это же время персидский монарх потерпел поражение от Александра Македонского, который вернул Египет под власть Греции. После смерти Александра Египтом управляли македонские цари Птолемеи с 330 по 30 год до н.э. После римских войн и смерти Клеопатры Египет оказался римской провинцией.

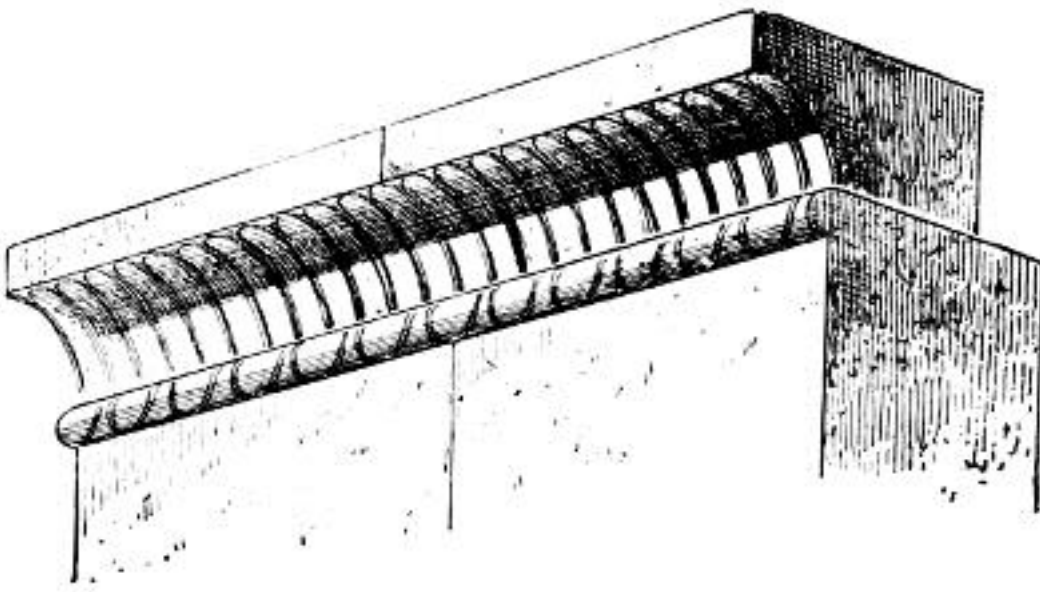


Рис. 101. Египетское “Ущелье”.

В 638 году н.э. арабы под предводительством Омара завоевали страну, и она находилась под их властью до 1517 года, когда перешла в руки турок.

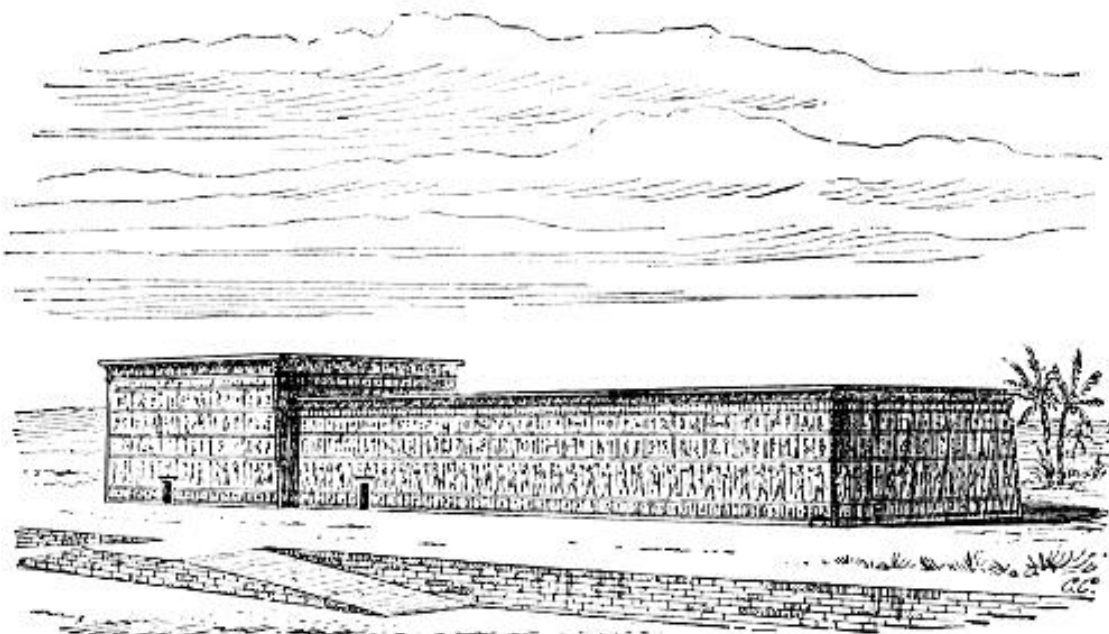


Рис. 102.Общий вид египетского храма.

Египетские пирамиды, несомненно, унаследовали свою форму от доисторических могильных холмов. Хотя они были тщательно и изобретательно сконструированы для сокрытия останков королей и являются колоссальными памятниками строительного мастерства, они не являются образцами архитектуры в истинном смысле этого слова. Возможно, самые ранние образцы египетской архитектуры, собственно говоря, можно увидеть в древних святилищах с покатыми стенами и плоской крышей, а также со своеобразной лепниной в виде каветто-карниза, называемой египетским “Ущельем” (рис. 101 и 109). Горизонтальность - великая особенность египетской архитектуры, которая обычно выражается иллюстрацией рис. 102, идеальным обобщением египетского храма.

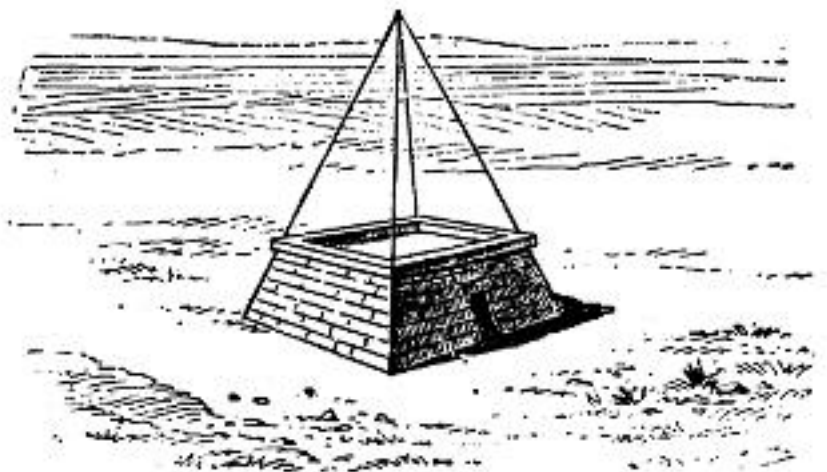


Рис. 103.—Квадратное здание.

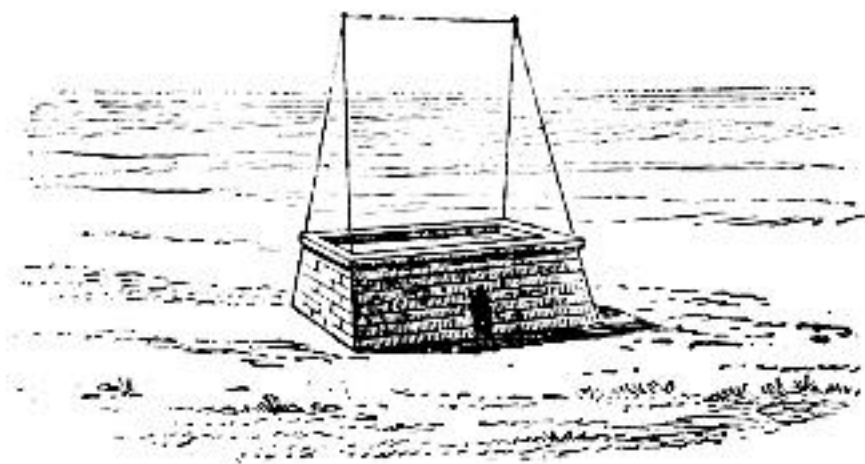


Рис. 104.— Продолговатое здание.

Поскольку в большинстве районов Египта дождей почти не бывает, наклонная крыша не была необходимостью. Внешние стены в случае квадратного здания имеют форму трапеции, придавая всему зданию форму усеченной пирамиды, а в зданиях квадратной или прямоугольной планировки - пирамидоподобные (рис. 103 и 104), за исключением случаев, когда торцевые стены вертикальные (рис. 104), тогда они имеют тенденцию к форме гребня.

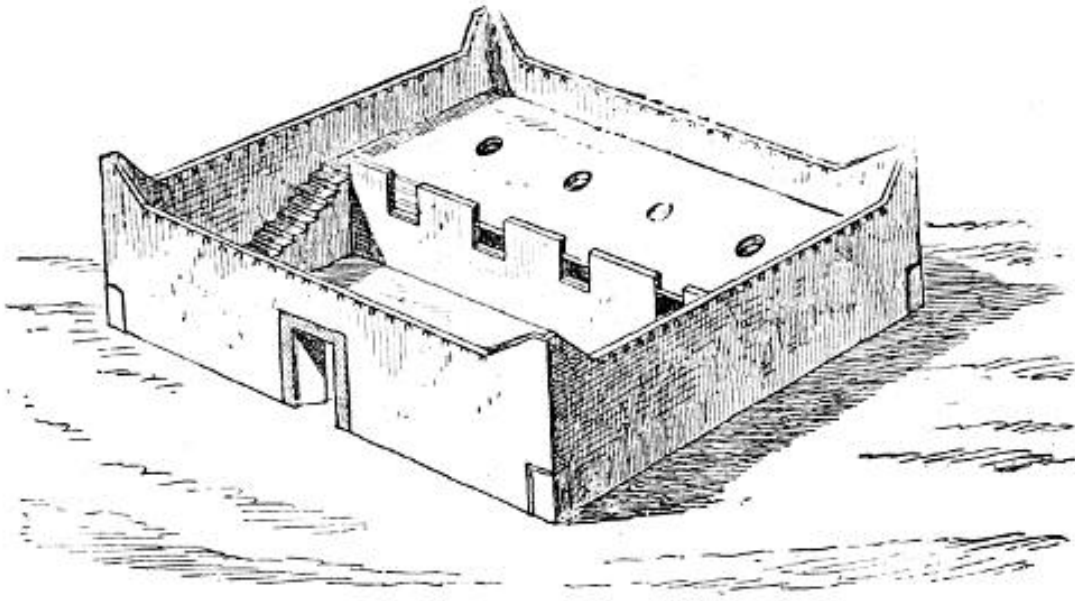


Рис. 105. Модель египетского дома. (Рисунок)

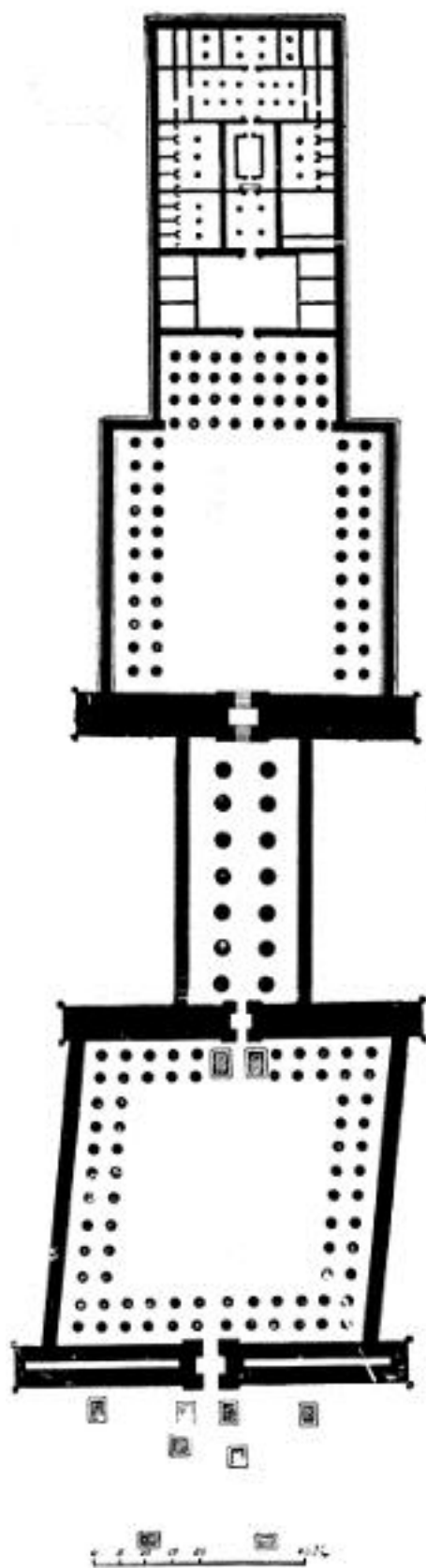


Рис. 106.—План Луксорского храма. (Фото)

Что касается отсутствия пустот и узких наклонных дверных проемов, сходство в египетских зданиях любого типа очень поразительно (рис. 105). Это отсутствие пустот придает зданиям мрачный характер по сравнению с архитектурой других стран. Горизонтальный элемент и основательность конструкции придают египетскому храму вид могучей силы и глубокого покоя.

Даже высокие и стройные обелиски, установленные перед мощными пилонами, практически не влияют на горизонтальный вид всего здания, если вообще влияют. здание. Мы приводим план местности, перспективный вид и фасад великого храма Луксора в качестве типичной иллюстрации египетского храма из реставраций Чипьеса (рис. 106, 107 и 108). Шампольон описывает его конструкцию как “Архитектуру гигантов”.

Этот двойной храм был работой двух царей. От второго пилона до дальнего конца Храма находится часть, построенная первой королем Аменофисом III. Другая часть, от первого до второго пилона, - это часть, построенная Рамсесом II. Святилище расположено в центре зала, окруженного небольшими комнатами. В нем есть две двери, по одной с каждого конца, а по оси здания - вестибюль спереди и холл за ним, поддерживаемые двенадцатью колоннами. Другой зал перед *Naos* (или внутренними апартаментами) поддерживается тридцатью двумя высокими колоннами. Перед ним снова находится большой квадратный открытый двор. Этот двор соединен с большим передним перистильным двором большой и возвышенной галереей, похожей на гипостильный зал. Он имеет 176 футов в длину, закрытый и крыт и богато украшен, как гипостильный зал в Карнаке (рис. 96). Четыре колоссальные сидящие статуи находятся перед первым пилоном и два обелиска, по одному с каждой стороны дверного проема. Четыре больших флагштока и двойной ряд сфинксов перед храмом дополняют убранство этого величественного сооружения. Все здание и обелиски были покрыты барельефами и надписями.

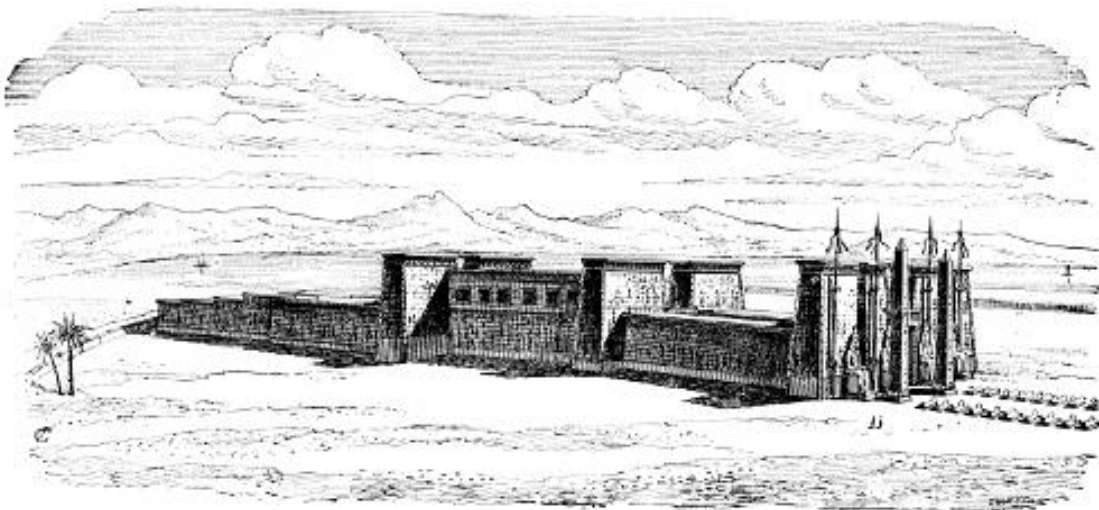


Рис. 107. Вид Луксора с высоты птичьего полета, восстановленный Чипьезом. (Фото)

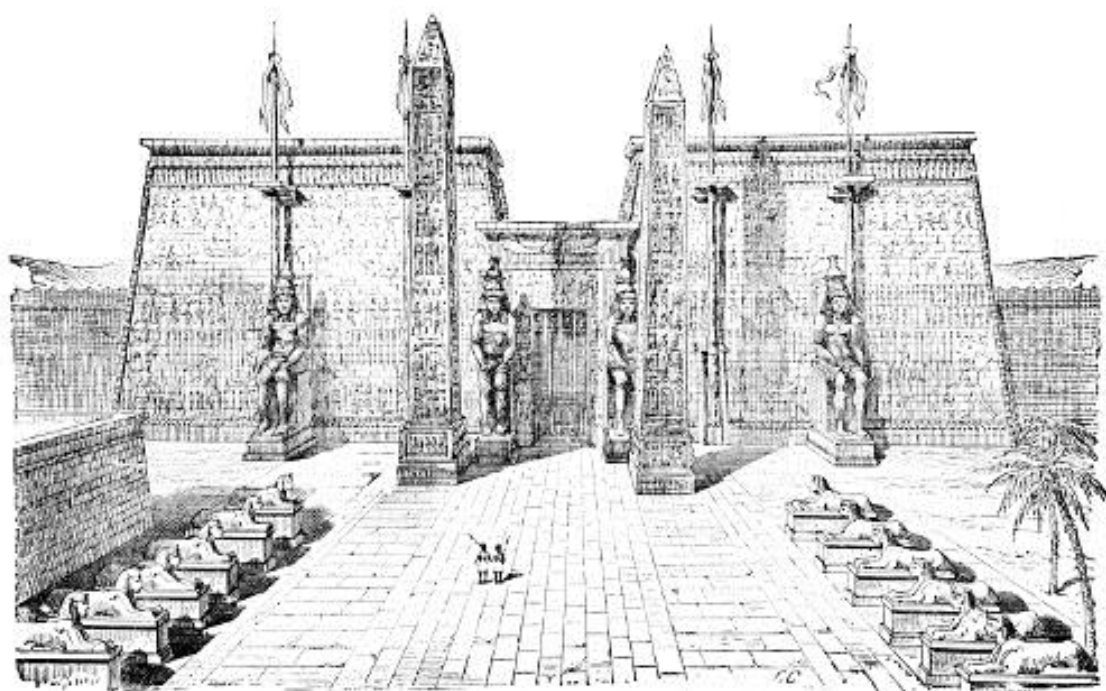


Рис. 108.— Главный фасад Луксорского храма, отреставрированный Чипьезом. (Фото)

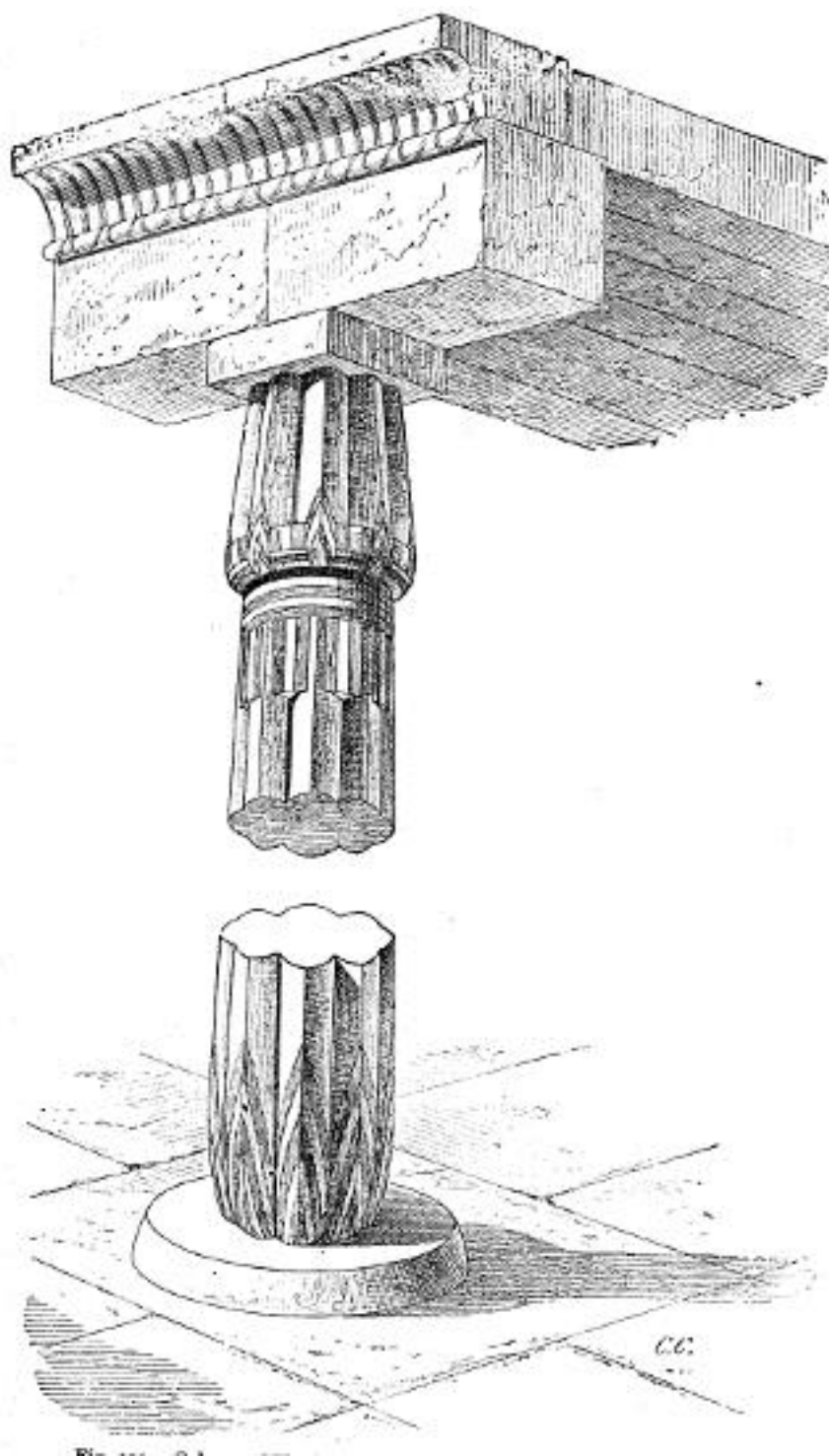


Рис. 109.—Колонна Тутмеса III.; из Амбулатории Тутмеса в Карнаке. (Фото)

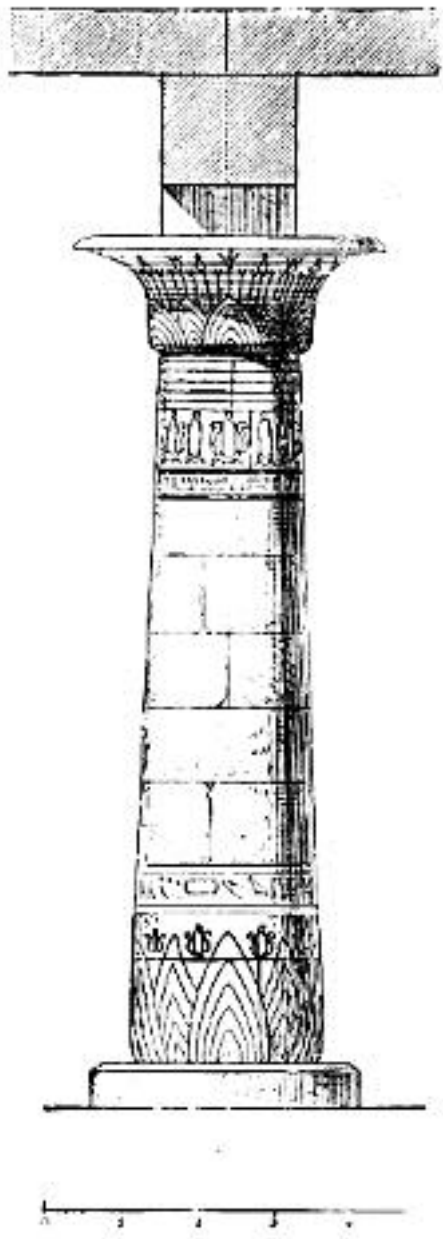


Рис. 110. Колонна Гипостильного зала Рамессеума; из Хоро. (Фото)

Типичные египетские колонны или опоры бывают двух отчетливых и хорошо различимых видов: с *лотосовидными* головками и в форме стебля или колокола. Первый назван так из-за своего сходства с закрытым бутоном лотоса (рис. 109), а второй - из-за сходства с колокольчиком с расположенным сверху устьем (рис. 110). Более ранней и простой формой колонны или опоры является четырехугольная опора (рис. 111), а следующей разработкой является сужающаяся четырехугольная опора (рис. 112), обе без украшений. Далее у нас есть пирс с капителью, которая в профиль представляет собой простое каветто или “ущелье”, и квадратные счеты (рис. 113).

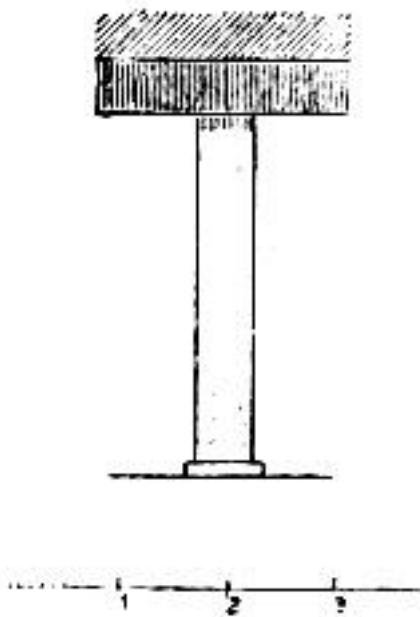


Рис. 111. Четырехугольный причал (П. и К.)

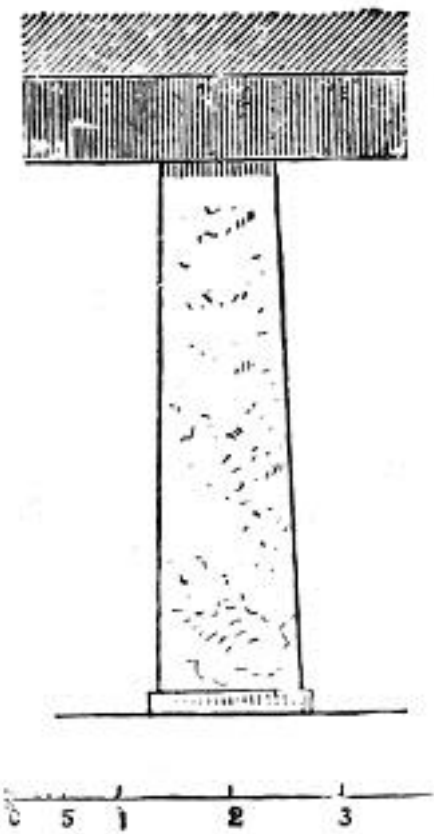


Рис. 112.—Сужающийся четырехугольный пирс. (П. и С.)

Между абаксом и антаблементом или балкой находится квадратный слой камня; это большой недостаток египетских ордеров, который отличает последние от греческих ордеров. Это пространство между счетами и архитравом плохо как с научной, так и с художественной точки зрения. Оно лишает столицу ее законного внешнего вида в качестве вспомогательного элемента. Этот пирс с капителью и Хатхорический пирс (рис. 114) с головой богини Хатхор украшены.



Рис. 113.—Опора с капителью. (П. и С.)



Рис. 114.—Причал Хаторик. (П. и К.)

Затем мы переходим к восьмиугольным (рис. 115) и шестнадцатигранным колоннам (рис. 116), которые в своей классической простоте почти греческие; последняя имеет рифление. Все формы египетских колонн имеют либо квадратные плиты, либо круглые диски в качестве оснований, на которые опирается колонна. Две последние упомянутые колонны являются исключительными и, следовательно, не типично египетскими, поскольку имеют счеты непосредственно под архитравом; шестнадцатигранная колонна особенно похожа на дорическую в этом отношении, а также по своему рифленому стержню (рис. 116).

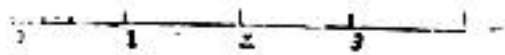
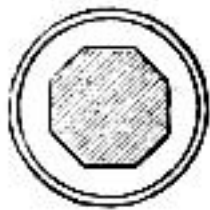
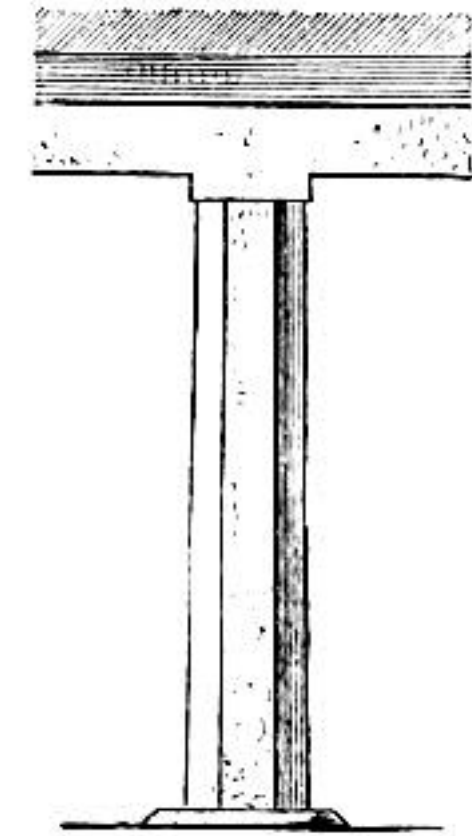


Рис. 115 — Восьмиугольная колонна, Бени-Хассан. (Фото)

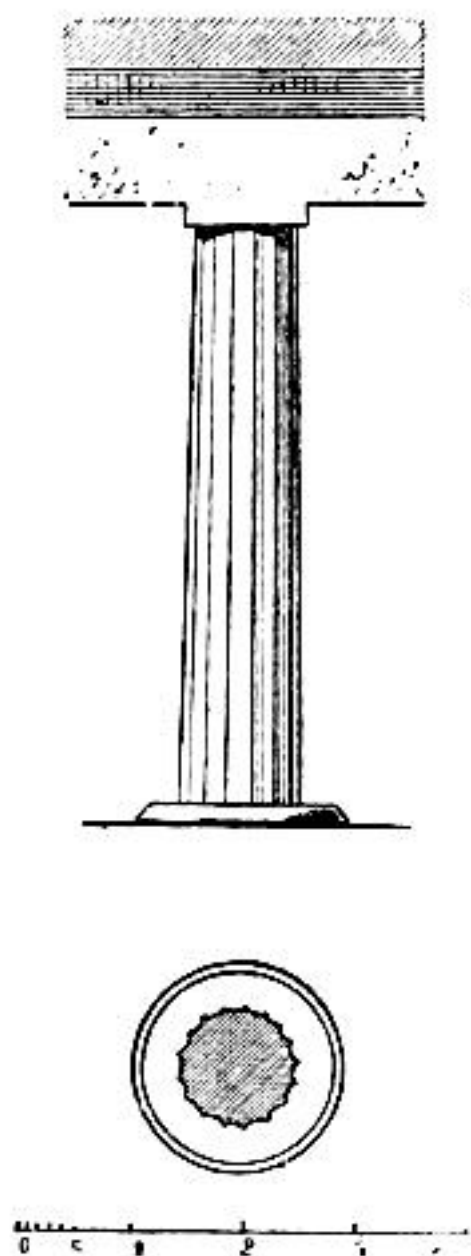


Рис. 116. Шестнадцатигранный столб; Рифленый. (П. и С.)

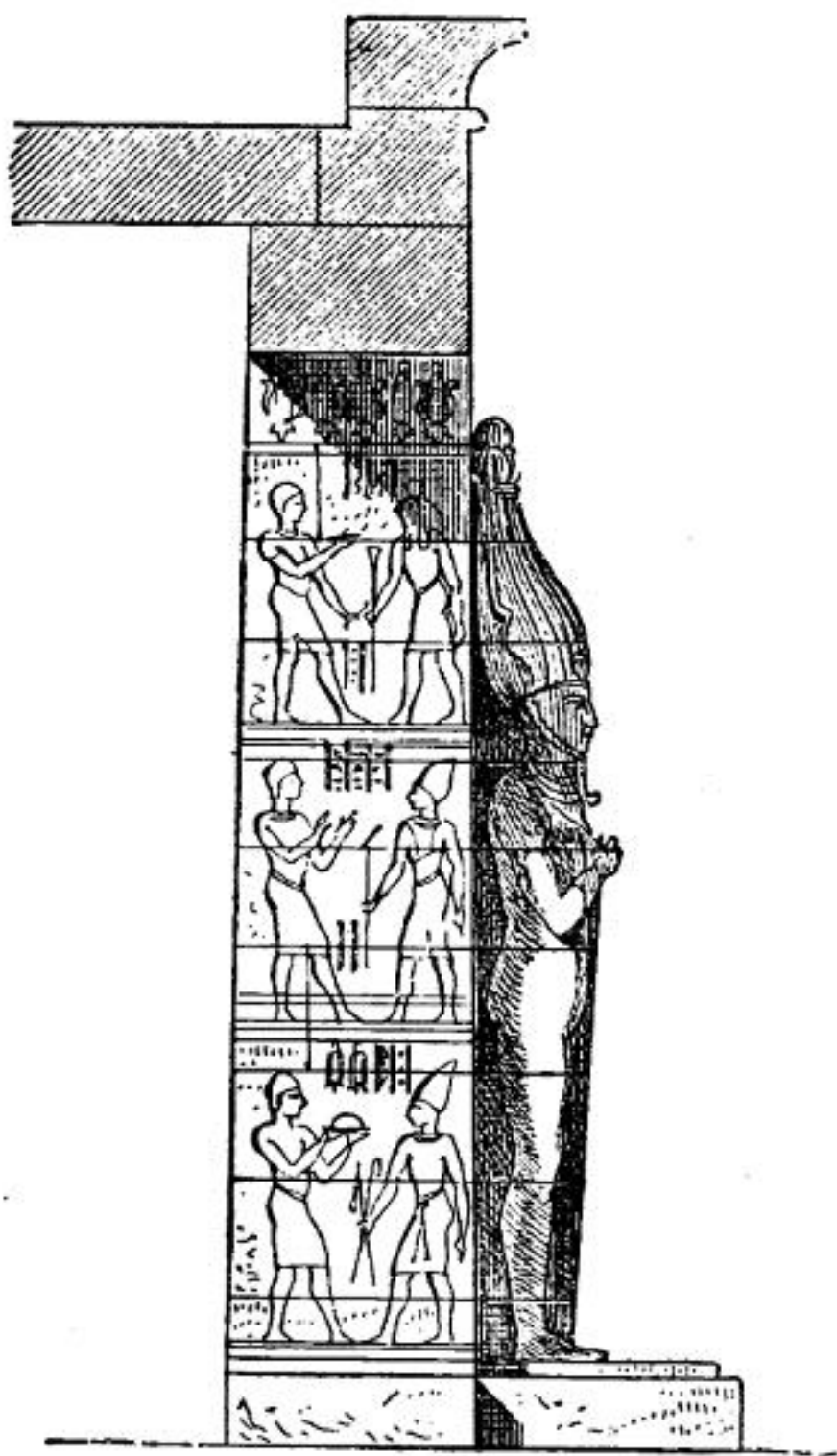


Рис. 117. Столб из Осириса из Мединет—Абу. (Фото)



Рис. 118.—Колонна с барельефа. (Фото)

Опоры, известные как колонны “Осириде”, в основном датируются Девятнадцатой династией. Они имеют своего рода аналогию с кариатидными греческими колоннами, но отличаются от них тем, что не поддерживают антаблемент, поскольку размещаются только перед четырехугольной опорной опорой в декоративных целях и обычно подразумеваются как изображения царей, воздвигших храмы, которые они украшают, с орнаментом на головном уборе, состоящим из атрибутов Осириса (рис. 117).

Другая разновидность колонны имеет причудливое сочетание цветочных форм для своей капители (рис. 118). Этот и другие причудливого дизайна барельефы и настенные росписи напоминают нам аналогичные творения карандаша художника, которые можно увидеть в помпейских настенных украшениях.

Верхние части капительницы являются развитием чашечки лотоса с загнутыми наружу чашелистиками и очень похожи на первые представления о греческой ионической капительнице, поскольку действительно, мы обнаружим, что ионическая извилина является развитием чашечки лотоса больше, чем что-либо другое. Пример колонны в форме прутьев с ее основанием, капителью в виде лотоса и антаблементом приведен на рис. 109. Декоративные части этой колонны были окрашены в ярко-желтый и синий цвета, и, как правило, скульптурный орнамент египетских колонн, архитрава и карнизов художник выполнял яркими красками.

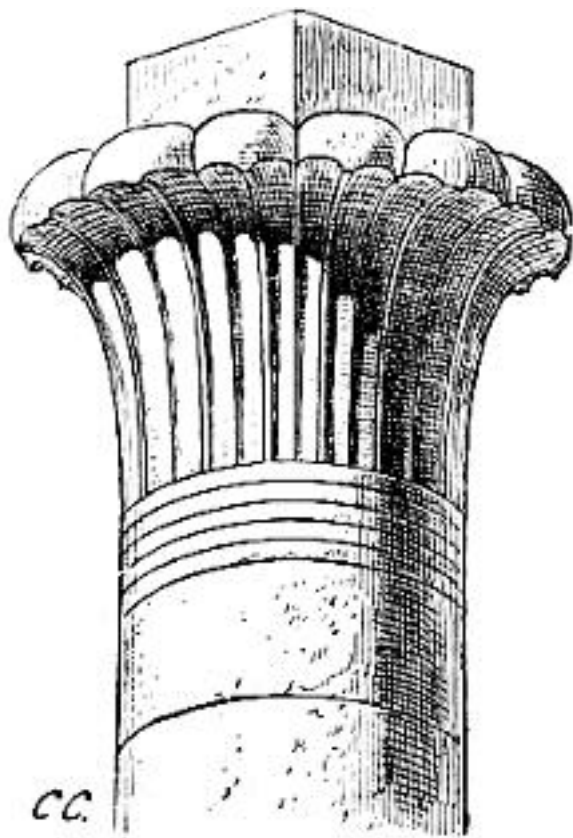


Рис. 119.Пальмовая капитель из Сесеби. (Фото)

Иллюстрацией на рис. 119 является капитель в форме ладони из Сесеби. Этот тип капители представляет собой откровенную имитацию пучка пальмовых листьев, перевязанных круглыми лентами вокруг вершины колонны. Более поздняя разработка пальмовой капители имеет форму колокола с более сложным декором и имеет счеты в виде головы Хатхор, увенчанные *Наосом* (рис. 120).

Египетский орнамент и промышленное искусство.

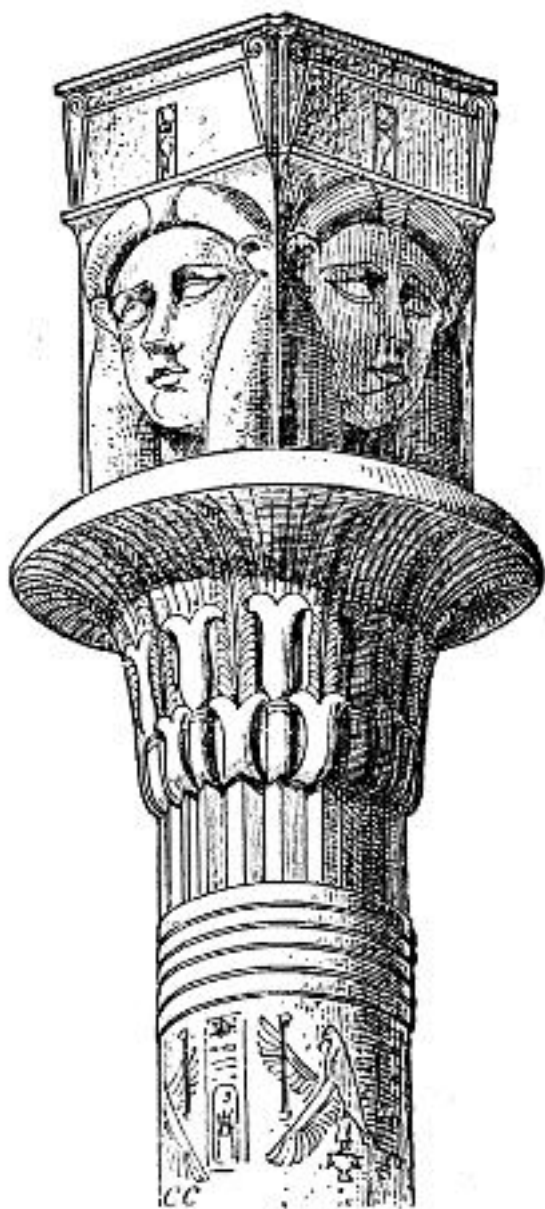


Рис. 120.— Кампанообразные капители с головами Хатхор, Храм Нитанебо в Филе. (Фото и видео)

Большая часть египетских орнаментов и декораций состоит из символических форм, остальная часть состоит из геометрических орнаментов, таких как шашки, меандры, лады, розетки, пеленки из лотоса и другие формы. Естественные формы цветов и листья не копировались напрямую, а использовались только в виде геометрических абстракций, а их расположение в качестве подгузников для украшения поверхности было заимствовано, в первую очередь, из более древних искусств ткачества и циновки. Древние египтяне были искусны в ткачестве как простых, так и фигурных тканей, в основном из волокон льна и конопли. Форма лотоса была главным мотивом египетского растительного орнамента. Папирус (от которого произошло наше слово "бумага") и пальма являются следующими по значимости мотивами, на основе которых создан египетский орнамент.

Растение лотос (*Nymphaea nelumbo*) разновидность, у которой листья растут из воды, а не лежат на ее поверхности, показана на рис. 121, а рисунки, очевидно, с натуры, на рис. 122, из гробницы Птах-Хотепа.

Цветок лотоса в орнаменте можно увидеть в потолочных украшениях из гробниц на рис. 123, № 3 и 5; на рис. 118, 124; и в расписном фризе из Фив (рис. 125), где можно заметить сходство между ним и ассирийскими лотосом, еловой шишкой и маргариткой (см. рис. 167).

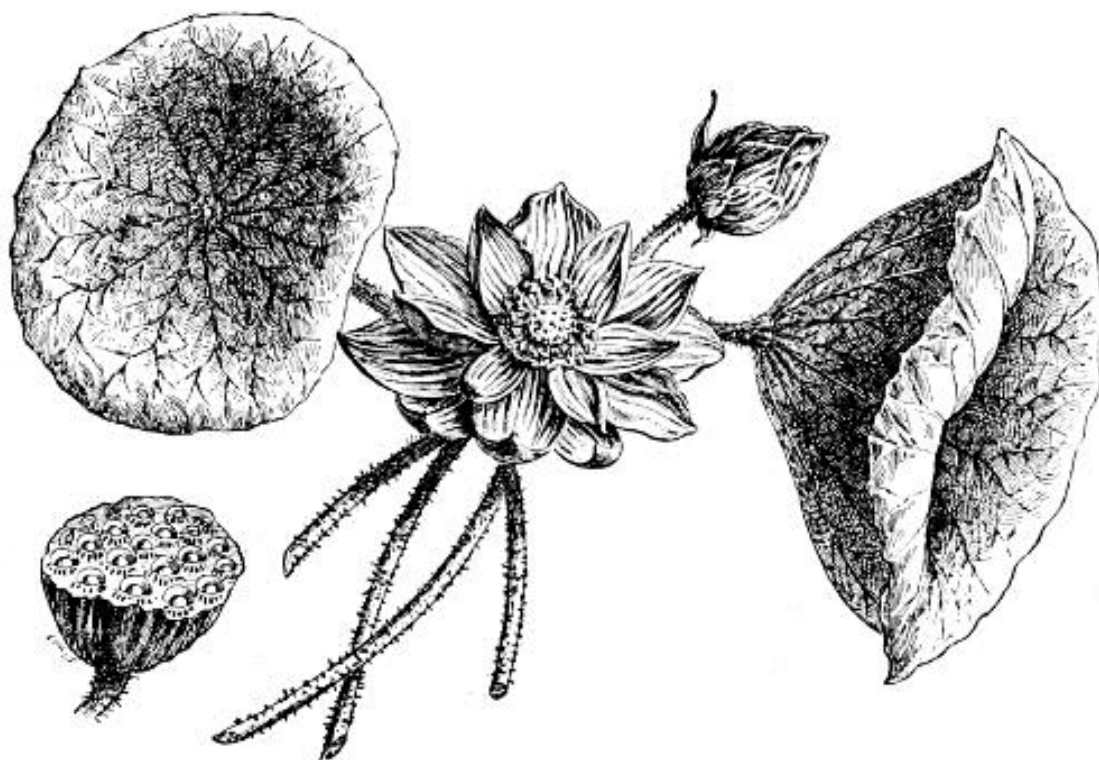


Рис. 121.—Нимфея *Nymphaea* нелумбо; Цветок, лист и плод. (П. и С.)

Двустороннее изображение растения лотоса не распространено в египетском орнаменте, хотя это самая древняя известная форма лотоса, поскольку она встречается на доисторической керамике Коптоса и на гробницах Четвертой династии (рис. 126), и ранее. Здесь изображены два цветка лотоса, соединенные вместе; изображен только общий контур цветка, который закрывает чашелистики и лепестки, если смотреть сбоку.

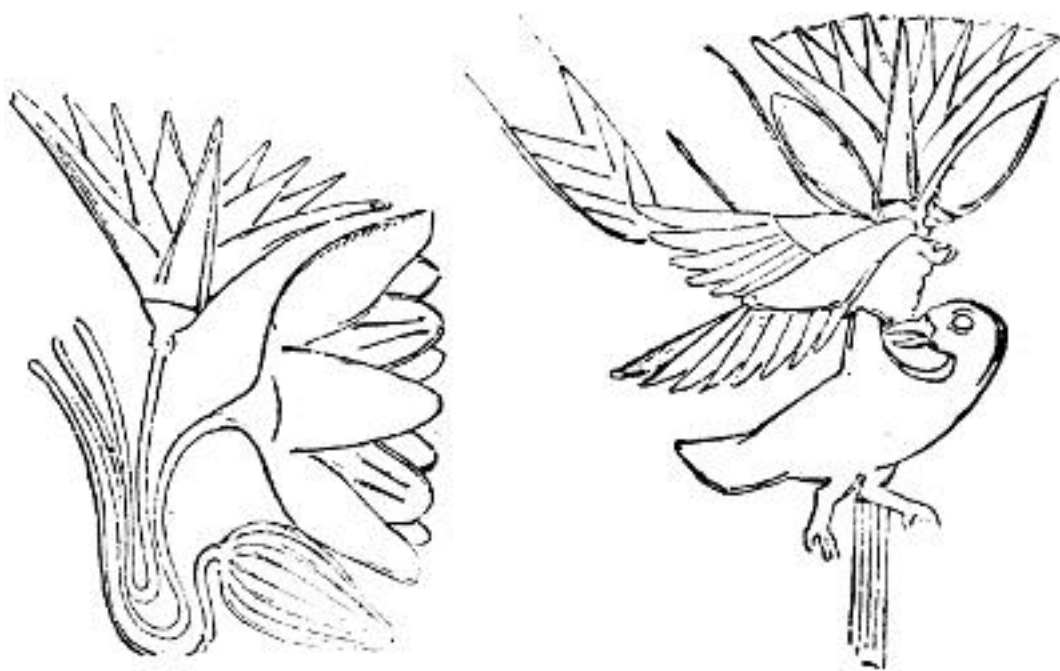


Рис. 122. Рисунки Лотоса из гробницы Птах—Хотепа. (Р. & С.)

Цветок и бутон лотоса, чередующиеся в бордюрном орнаменте, можно рассматривать как прототип греческих пальмовых бордюров. Мы склонны верить теории профессора Гудьера о том, что украшение яйцом и языком на греческой лепнине оволо - это не что иное, как прерванный орнамент из лотоса и бутонов, возникший при переходе к украшению родосской керамики. Скорлупа и язычок первоначально были чашечкой лотоса, а яйцо или галька - бутоном лотоса.

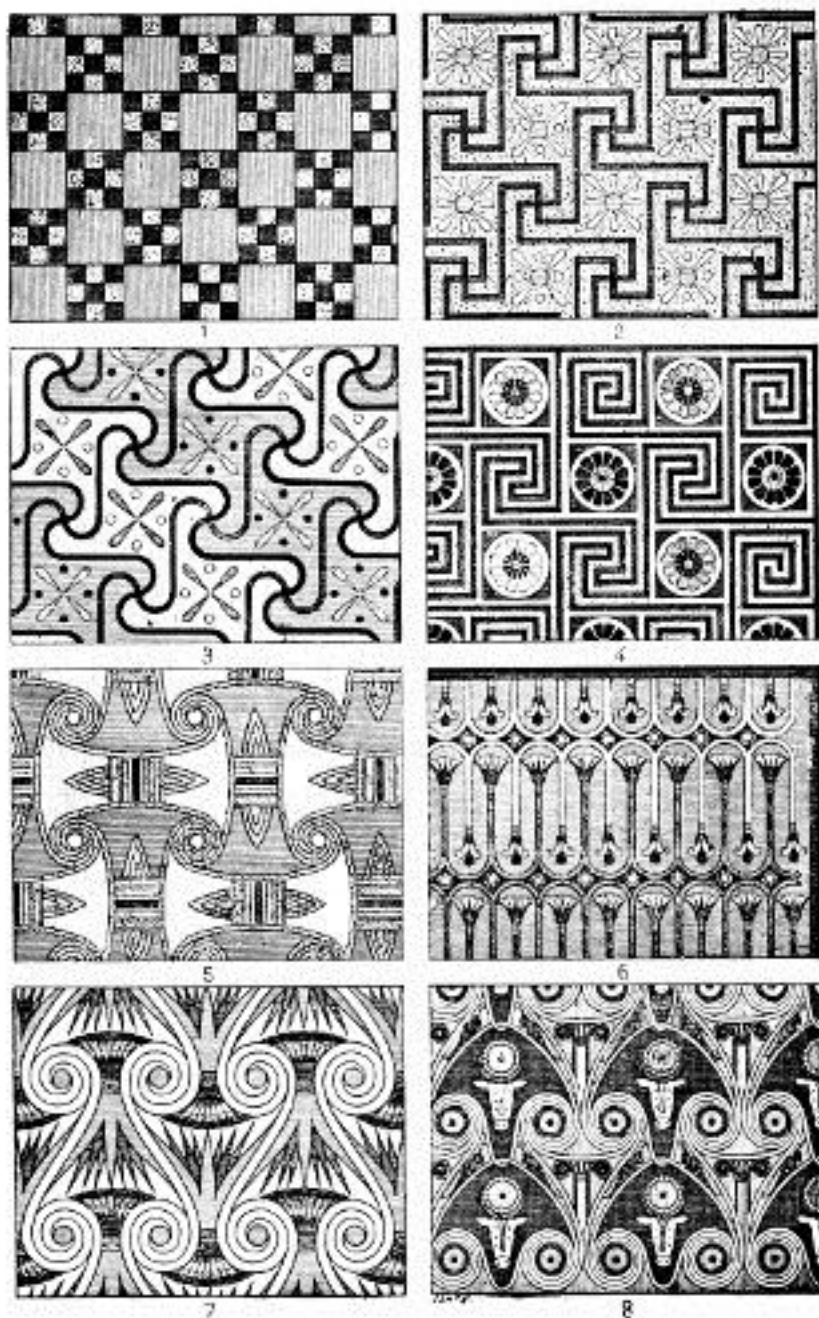


Рис. 123.—Образцы потолочного убранства в Фивах; из Приссе. (Р. & С.)

Другие растения, такие как чертополох, вьюнок, маргаритка, виноградные лозы и т.д., широко использовались в украшениях, особенно в период правления Эхнатона (Восемнадцатая и девятнадцатая династии), когда украшения были пышными. Папирус виден в потолочном орнаменте рис. 123, № 6 на рис. 127, а также на резной деревянной ложечке для духов (рис. 151). Потолочные украшения (рис. 123) из фиванских гробниц демонстрируют тонкое чутье египтян в отношении надлежащего оформления плоских поверхностей и разумный баланс, поддерживаемый контрастными элементами орнамента.



Рис. 124. Орнамент из лотоса и воды.

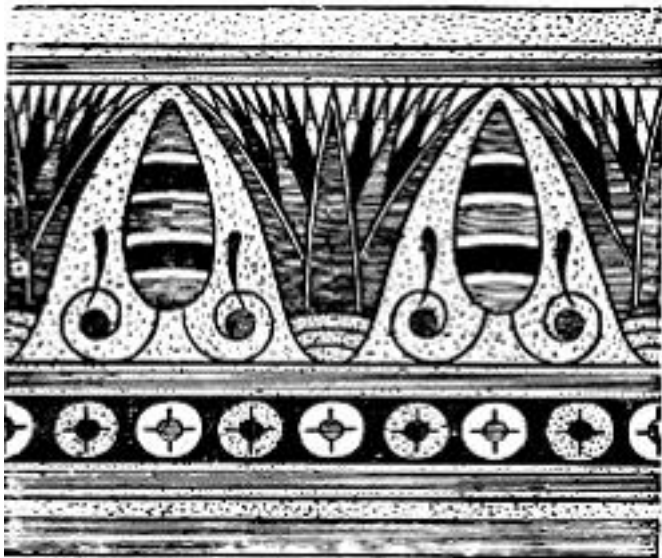


Рис. 125.—Окрашенная кайма: из Фив, после Прис. (Р. & С.)

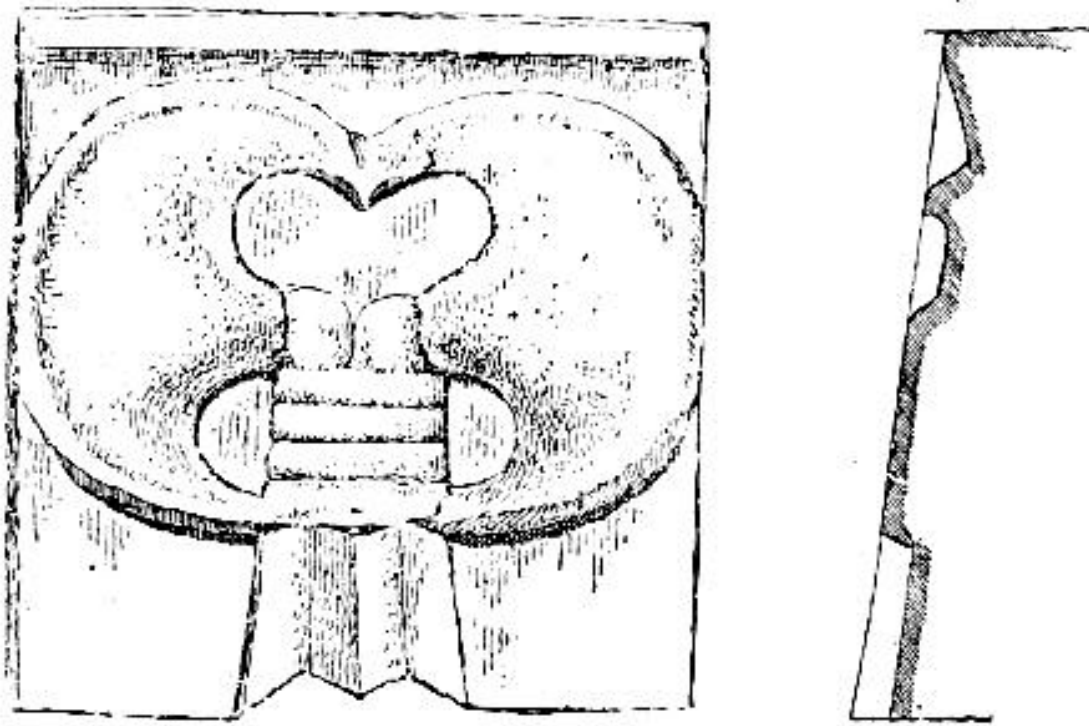


Рис. 126. Приплюснутая форма орнамента в виде листьев лотоса; Вид спереди и разрез 1. (П. и С.)

В формах животных, встречающихся в египетских украшениях, есть несколько отчетливых и типичных разновидностей, которые использовались бесчисленное количество раз, как в живописи, так и в круглой резьбе, а также в барельефах из камня, дерева, а также в золоте, серебре, слоновой кости и бронзе. Среди наиболее распространенных - стервятник с распростертыми крыльями, держащий в когтях священные символы. В этой форме он соответствующим образом использовался в качестве украшения потолка в великих храмах в Фивах, на голубом фоне, усыпанном золотыми звездами; таким образом, потолки являются символическими изображениями ночного неба (рис. 128).



Рис. 127. Охота на болоте; с барельефа в гробнице Ти. (Р. & С.)

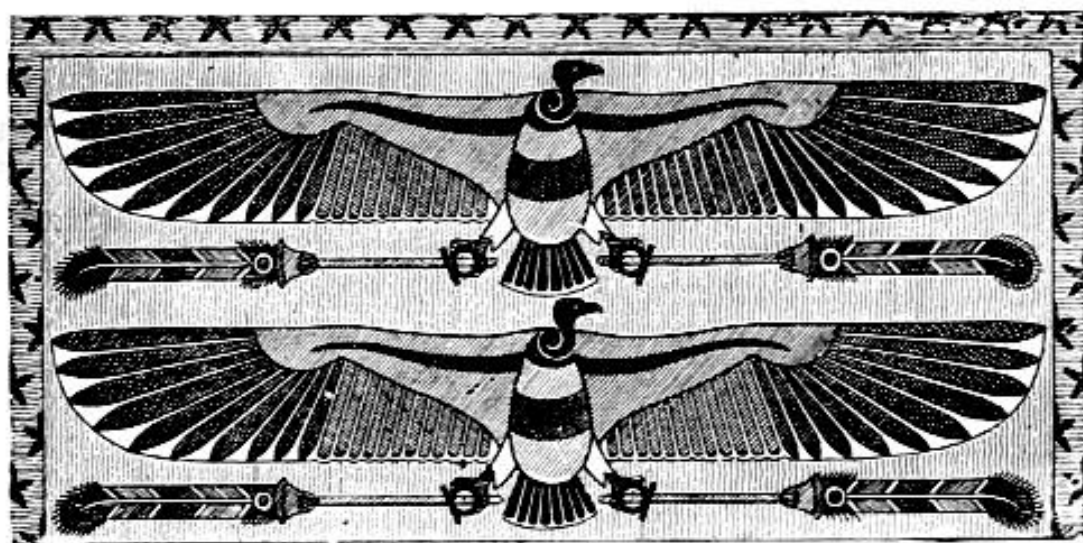


Рис. 128.—Грифы на потолке. (Фото)

Похожие распростертыя крылья были добавлены к скарабеем или священным жукам. Эти крылатые скарабеи, вместе с аналогичными творениями в виде крылатого шара и урея, использовались в качестве потолочных украшений в гробницах и на ящиках с мумиями, а иногда богиня Исида или Нефтида была снабжена этими крыльями как хранительница гробницы (рис. 129 и 130).

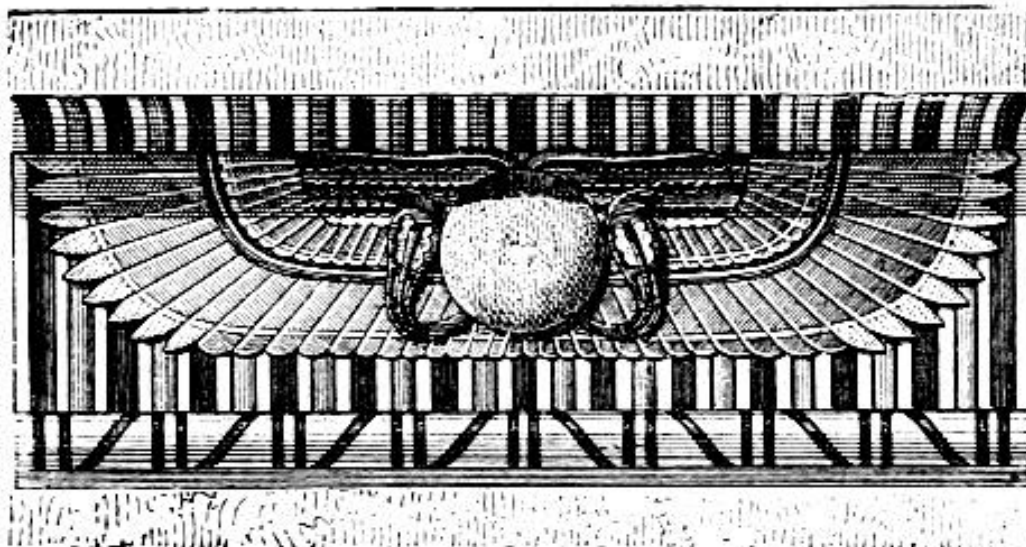


Рис. 129.—Крылатый шар с Уреем. (Фото)

Урей и крылатый шар были излюбленным украшением карнизов и глав дверных проемов (рис. 108). Окраска украшения в виде крылатого шара, как правило, в случае с земным шаром, была красного цвета, как эмблемы солнца; крылья зеленые, а полосатый пол позади фигуры был раскрашен чередующимися полосами красного, синего и белого, что создавало эффектную цветовую гамму. Египтяне преуспели в рисовании животных и птиц в контурах, а также в их барельефной резьбе, некоторые примеры которой приведены на рис. 131, 132, 133.

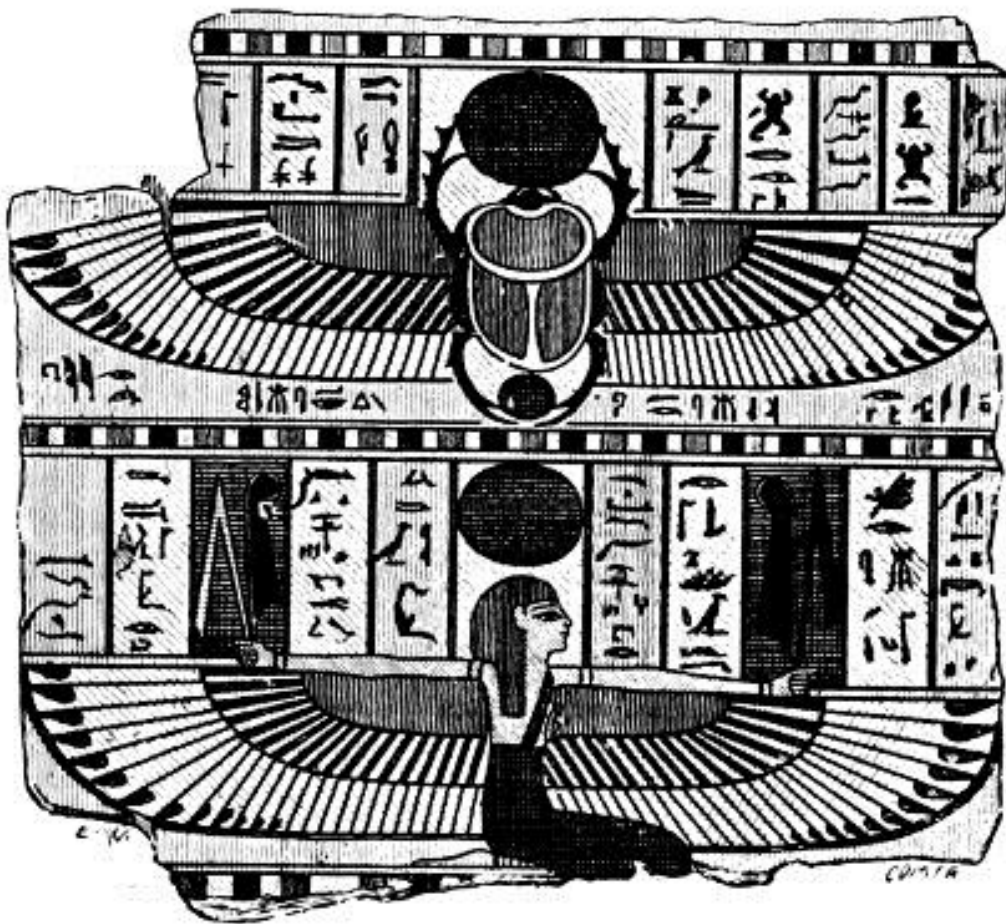


Рис. 130.—Роспись на футляре для мумии. (Фото)

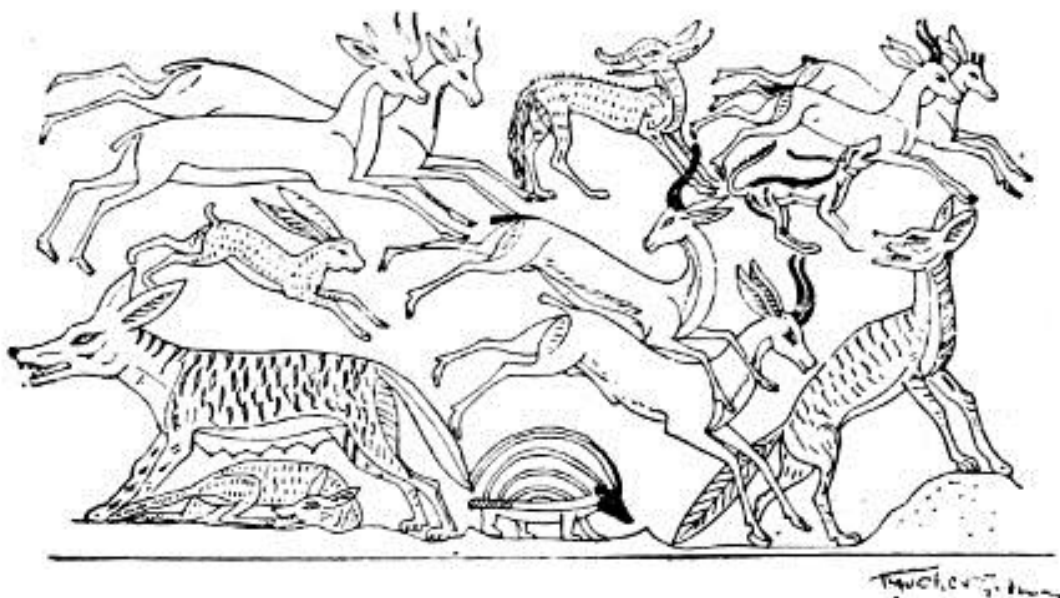


Рис. 131.—Охота в пустыне. (М.)

Многие химерические животные или чудовища использовались в египетских декорациях, например, сфинксы или воображаемые животные пустыни, которые на самом деле были причудливыми творениями карандаша художника (рис. 134, 135, 136, 137).

Их изображения львов всегда имеют выражение достоинства, хотя и более мягкое по внешнему виду, чем ассирийский лев в искусстве (рис. 138).

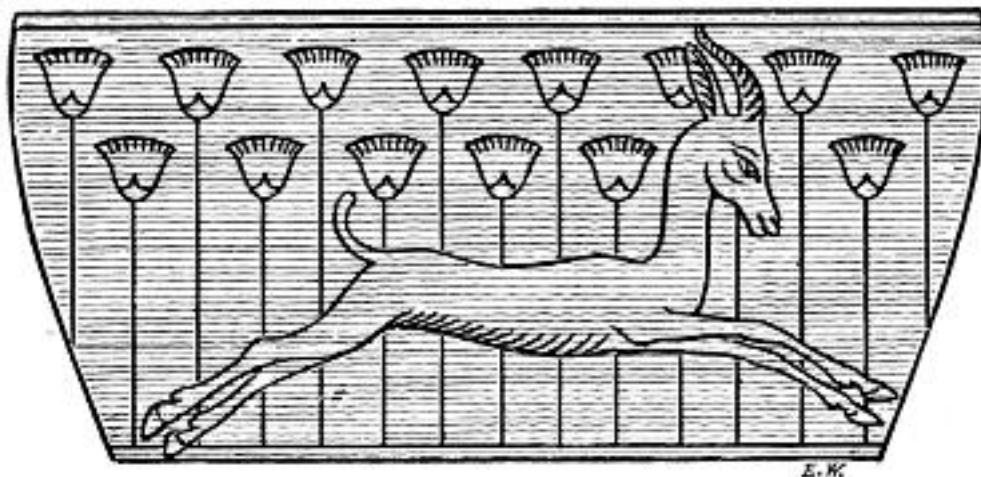


Рис. 132.—Антилопа и папирус. (Фото)

Керамика, стекло и фаянс производились в Египте с древнейших времен. Страна была хорошо обеспечена хорошей гончарной глиной; кирпичи изготавливались и сушились на солнце, а не обжигались и широко использовались в строительстве. Обычная керамика была неглазурованной, а их украшенная керамика была из глазурованного фаянса, но не так богато украшена, как многие другие предметы промышленного искусства. На рис. 139 изображен обычный кувшин довольно хорошей формы из красной земли. Украшение на эмалированном фаянсовом блюде (рис. 140) состоит из букетов цветов лотоса, а на чаше большего размера - из лотоса и мистических знаков (рис. 141). Эти три предмета находятся в Британском музее.

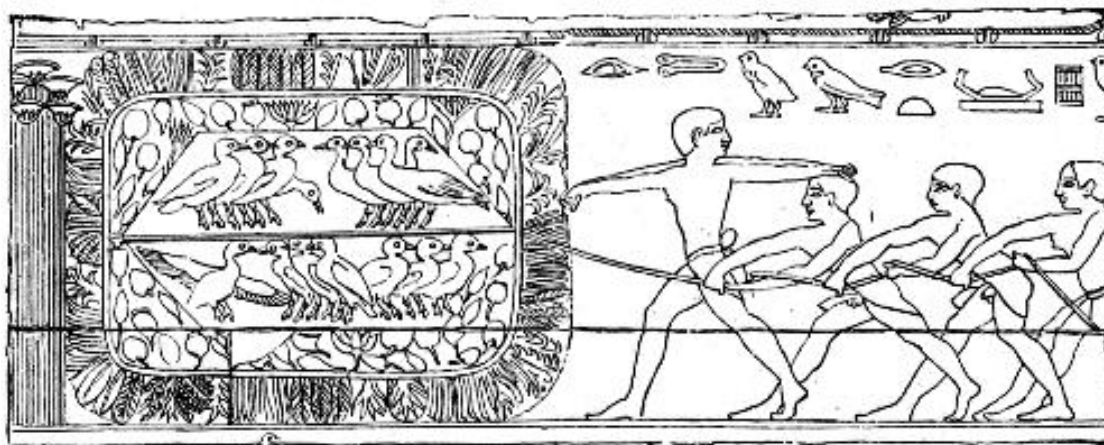


Рис. 133. Птицы, плетущие сети; из могилы. (П. и З.)

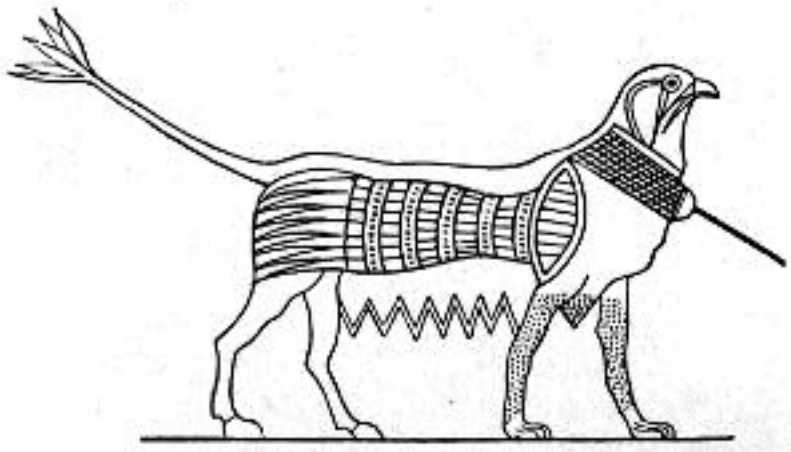


Рис. 134. Четвероногое с головой птицы. (П. и С.)

Были найдены розетки и таблички, покрытые цветной эмалью, которые, вероятно, использовались для облицовки пола или стен. Дверной проем ступенчатой пирамиды в Саккара украшен рядами прямоугольных табличек выпуклой формы из эмалированной фаянсовой посуды зеленовато-голубой глазури. Некоторые из них черного цвета.



Рис. 135. Сфинкс, или Человекоголовый Лев, из черного гранита, из Таниса. (Фото)

Египтяне были особенно искусны в изготовлении стекла, но они никогда не производили совершенно прозрачное стекло; оно всегда было слегка матовым, но в целом яркого и насыщенного цвета. Вазы, кубки, патеры, статуэтки, ожерелья, кубки, браслеты и, прежде всего, огромное количество бус, из которых они делали сети, чтобы покрывать своих умерших. Большое количество стеклянных изделий экспортировалось в торговле с финикийцами.

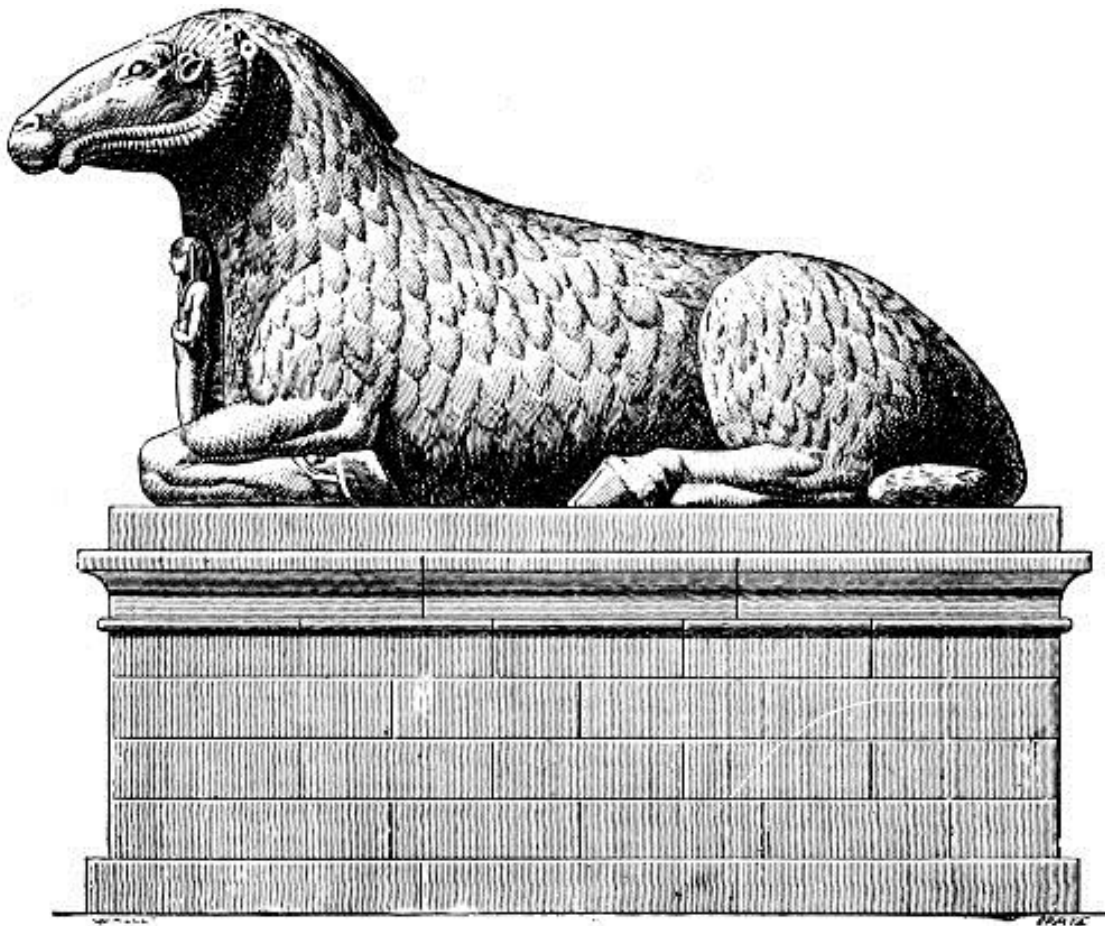


Рис. 136. Баран, или криосфинкс, из Карнака. (Фото)

Венецианцы в средние века импортировали соду в больших количествах из Александрии для изготовления стекла, причем египетская сода славилась именно этой целью, поскольку ее готовили из множества болотных растений, которые в изобилии росли в Дельте.



Рис. 137.—Сфинкс с человеческими руками; Барельеф из Присса. (Фото)

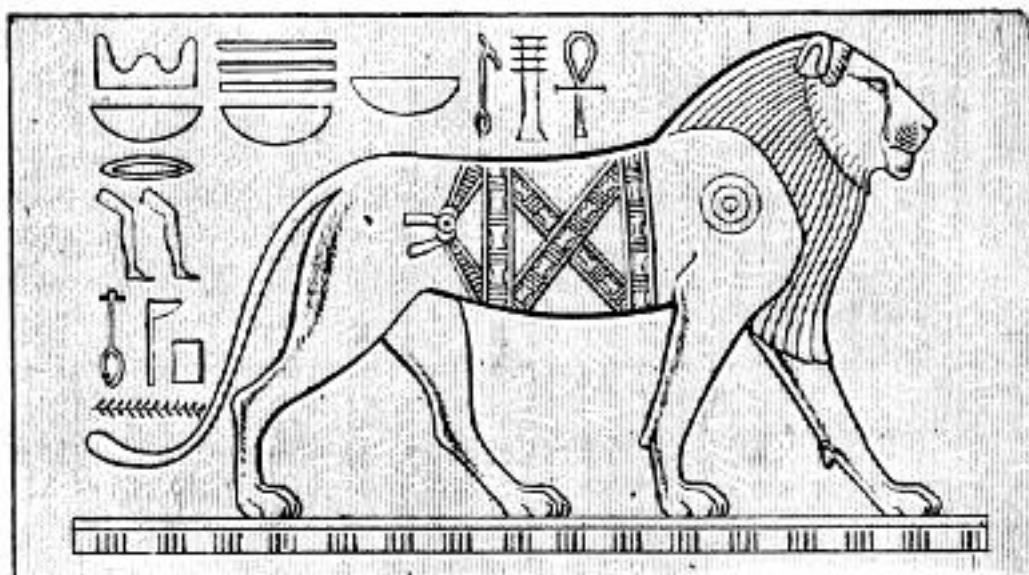


Рис. 138. Лев с Фиванского барельефа. (Фото)

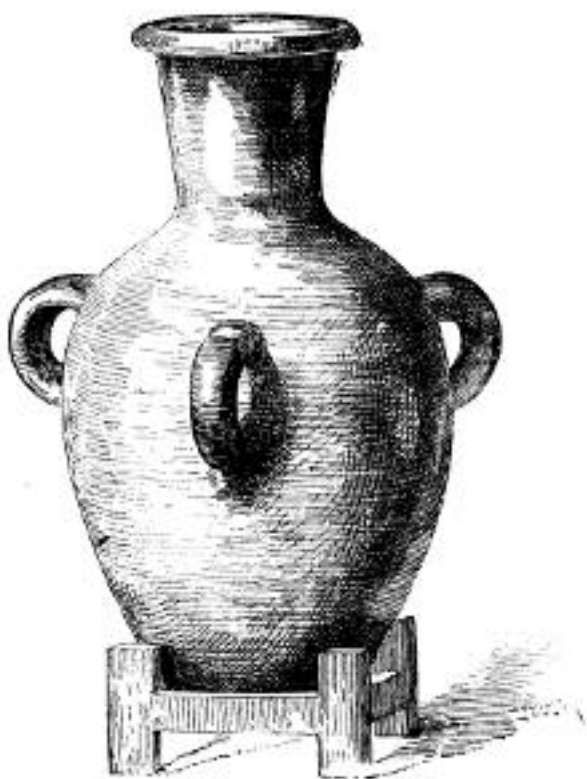


Рис. 139.—Кувшин с красной землей, Британский музей. (Фото)



Рис. 140.—Эмалированное фаянсовое блюдо, Британский музей. (Фото)

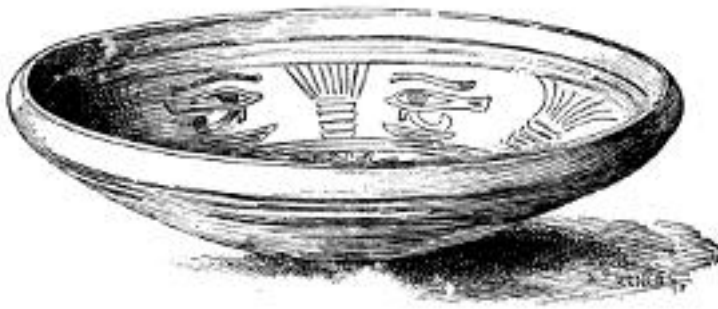


Рис. 141.—Эмалированная фаянсовая чаша, Британский музей. (Фото)

В Древнем Египте золота всегда было больше, чем серебра. Его находили на холмах Эфиопии, но серебро приходилось импортировать из Азии. Этим объясняется большое количество золотых предметов и украшений, найденных в гробницах, и нехватка серебряных украшений. Египетские ювелиры изготавливали всевозможные сосуды и личные украшения из золота, украшенные лазуритом и другими драгоценными камнями. Нам придется довольствоваться приведением в качестве примеров этого искусства знаменитой пекторали Ха-эм-уаса, сына Рамсеса II. (Рис. 142) и золотой ястреб (рис. 143).



Рис. 142.—Грудная клетка; Фактический размер. (П. и С.)

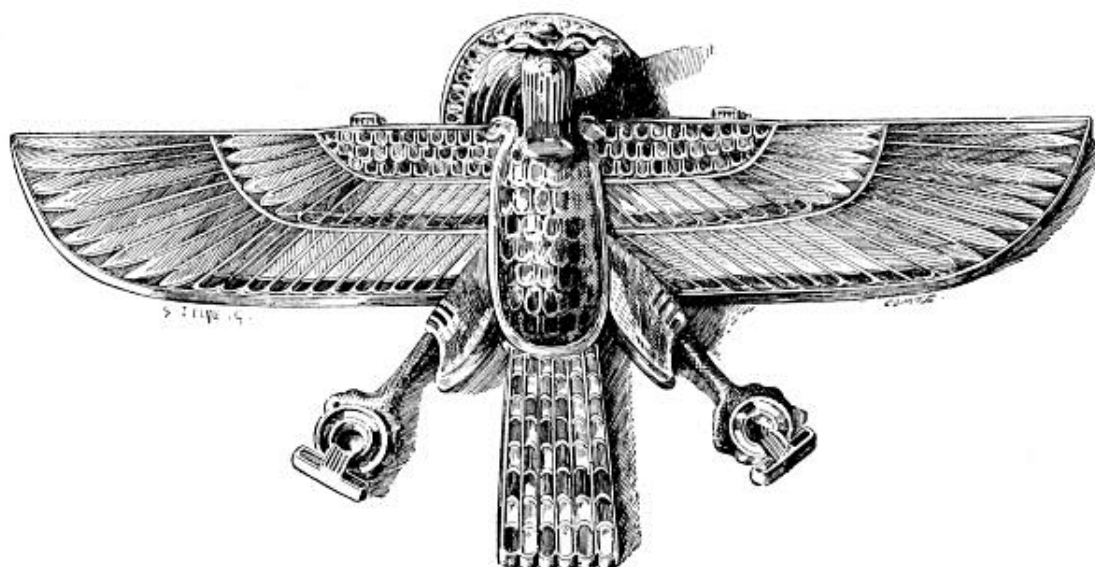


Рис. 143. — Золотой ястреб; Фактический размер. (Фото)

Первый представляет собой великолепный и уникальный образец пекторали, или нагрудного украшения для умерших. Эти грудные мышцы были найдены в большом количестве, они были сделаны из дерева, металла и фаянса. Общая форма - это *наос*, или маленький храм. Пектораль Кха-эм-уаса сделана из золота, инкрустированного лазуритом, и вот как ее описывает месье Пьерре: “Драгоценный камень в виде наоса, в котором гриф и урей помещены бок о бок; над ними парит ястреб с распростертыми крыльями, в его когтях печати, эмблемы вечности. Под фризом наоса изображен овал с именем Рамзеса II. Два *тета* (или *папа*, символ стабильности) размещены в нижних углах рамы”. Похожий орнамент представляет собой золотой ястреб с крыльями в виде полумесяца и печатями в когтях - эмблемами размножения и вечности. По качеству исполнения эти изделия напоминают *перегородчатые* эмали, но это не эмали. Тонкие золотые ребра, окружающие камни из ляпис-лазури в наперснице и ястребе, являются *перегородками*, но камни огранены так, чтобы точно вписаться в промежутки, и поэтому инкрустированы, в то время как в настоящих эмалях эмаль помещается в ячейки и затем сплавляется с металлом огнем. Нанесение эмали, известное китайцам, в Египте не практиковалось.

Поскольку слоновую кость можно было получать из Эфиопии в больших количествах, было естественно, что египтяне находили ей хорошее применение. Это был излюбленный материал скульпторов, и в гробницах было найдено множество прекрасных образцов резьбы по слоновой кости и резных работ. Вырезанные контуры на слоновой кости обычно заполнялись черным (рис. 144 и 145).



Рис. 145. — Табличка из слоновой кости; Поздняя работа. (Фото)

Золото, серебро, слоновая кость и черное дерево обычно обрабатывались одним и тем же египетским художником, как мы узнаем из надписи на стеле египетского скульптора Иритесена, переведенной таким образом Масперо: “Ах! никто не преуспел в этой работе, кроме меня и старшего из моих законных сыновей. Бог решил, что он должен преуспеть, и я видел совершенство работы его рук как художника, как главного из тех, кто работает с драгоценными камнями, золотом, серебром, слоновой костью и черным деревом”.

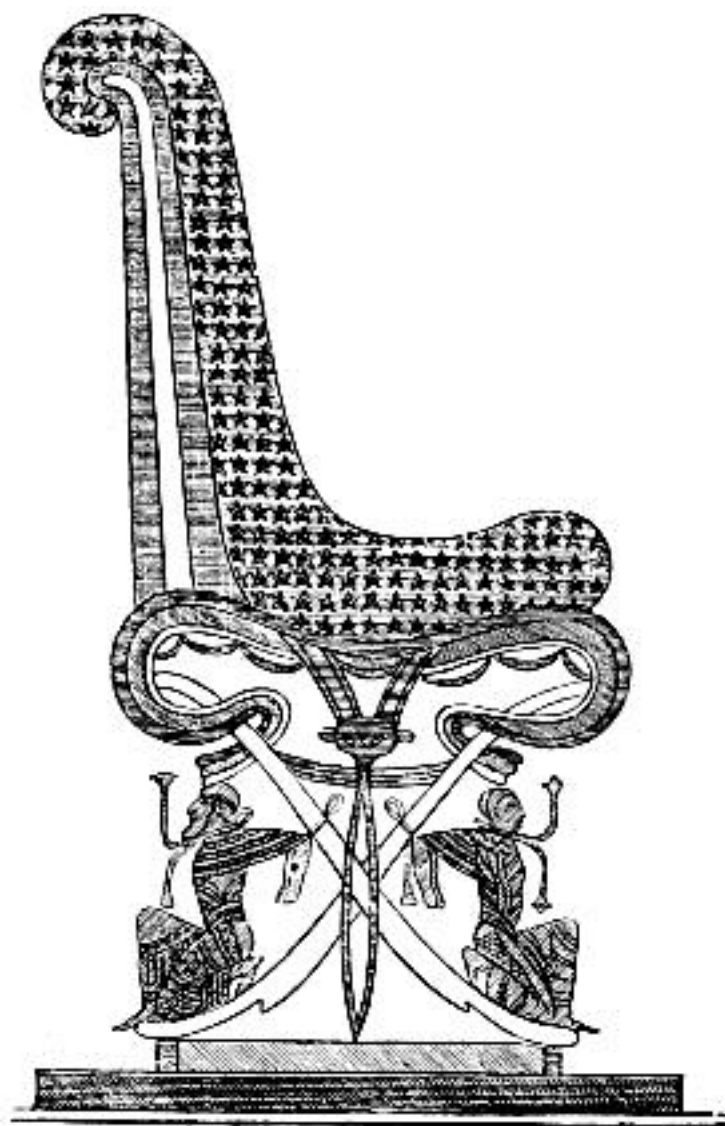


Рис. 146.—Египетский стул. (Фото)



Рис. 147.—Стул или трон. (П. и З.)

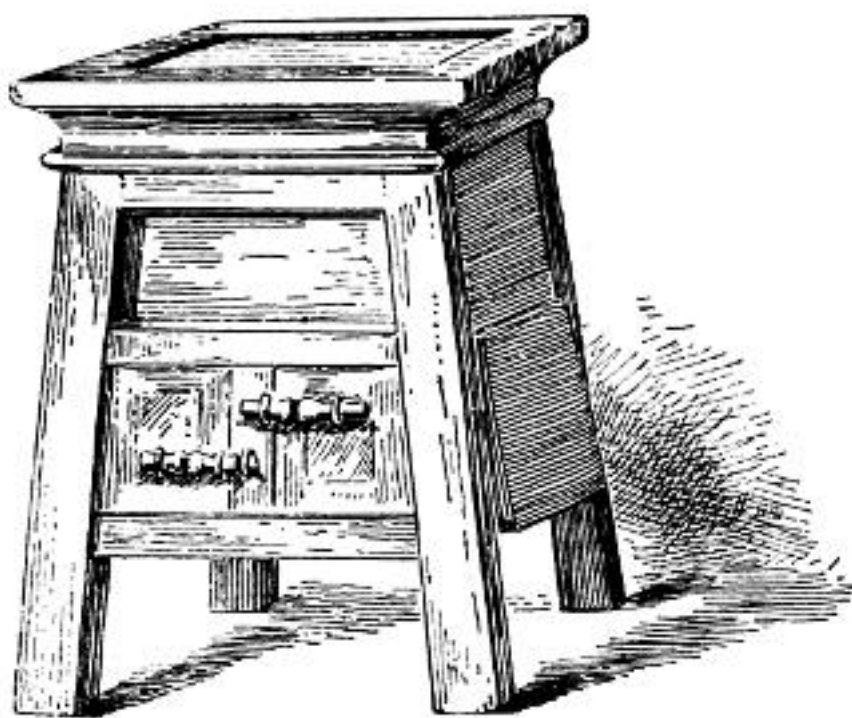
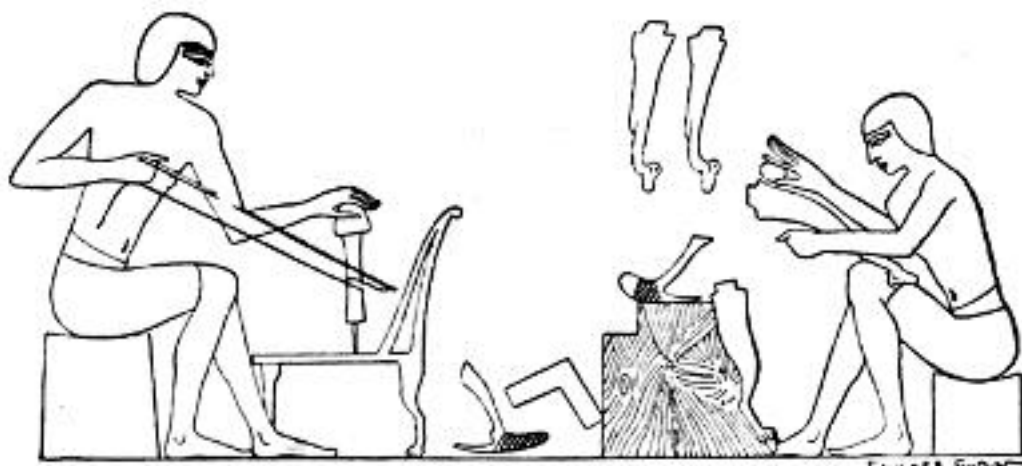
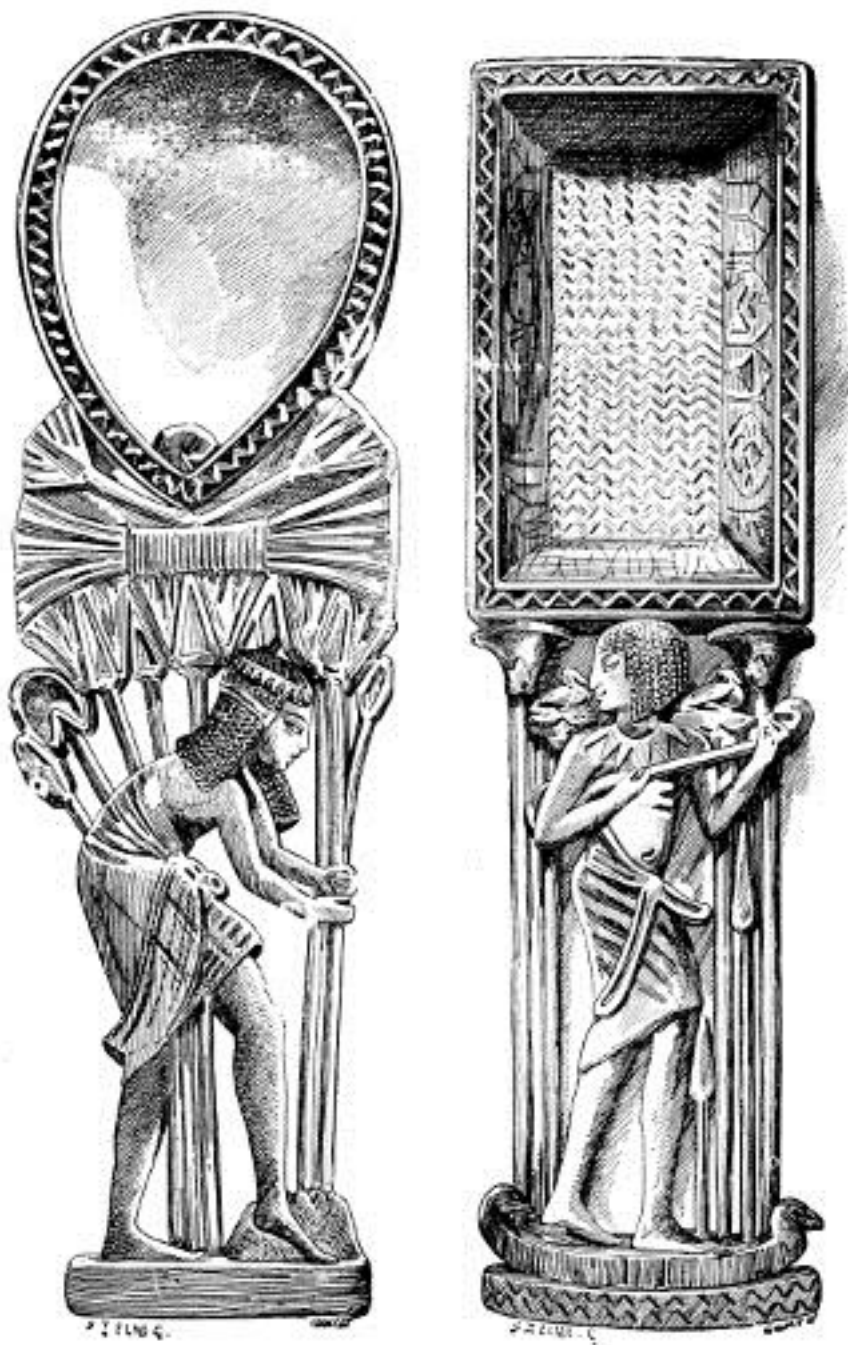


Рис. 149.—Деревянный сундучок. (Рисунок)

Судя по небольшим остаткам, оставшимся до нас, мебель и изделия из дерева египтян, должно быть, были превосходного качества. У нас также есть свидетельства этого в настенных росписях и барельефах, изображающих столы, стулья и кушетки. Некоторые стулья или троны отличаются особой красотой (рис. 146 и 147). Столярная мастерская, в которой рабочие изготавливают стулья, показана на рис. 148, а также сундук (рис. 149). Ножки стульев и тронов обычно имитировали ножки животных.



Инжир. 150-51.—Ложечки для духов, Лувр. (П. П.)

В резьбе по дереву нет ничего изящнее ложечек для духов с декоративно обработанными фигурками водяных растений (рис. 150, 151).



Рис. 152. Египетский корабль, парусный и гребной. (М.)

Египетские корабли были необычайно красивы по своим очертаниям, их нос и корма обычно заканчивались металлическим стеблем и резным цветком лотоса или головой барана (рис. 152, 153). “Бари”, или священная лодка, перевозившая умерших, украшенная с обоих концов резными металлическими лотосами, и павильон или часовня в центре с грузом мумии и скорбящих (рис. 152), изображена отплывающей в сторону Абидоса, города мертвых, к западу от Фив, и толпы друзей на берегах реки приветствуют умерших, говоря: “С миром, с миром Абидосу! Спускайтесь с миром к Абидосу, к Западному морю!”

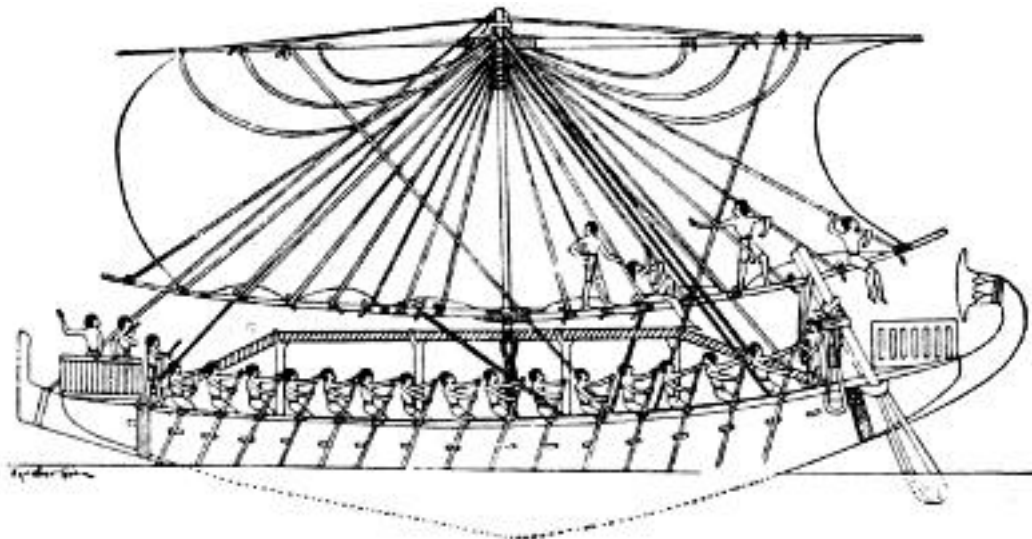


Рис. 153. Перевозка мумии по реке из Масперо.

ГЛАВА VIII.

ХАЛДЕЙСКОЕ И АССИРИЙСКОЕ ИСКУССТВО.

Халдеи, или вавилоняне, и ассирийцы происходили из одного большого племени, ассирийцы были в основном колонистами из Вавилонии. Исконные жители Халдеи говорили на семитском диалекте. В древности Восточная Халдея подверглась вторжению шумеров или аккадцев, туранской расы, которая, как предполагается, пришла с плато Центральной Азии. Два языка использовались бок о бок: семитский как общий язык и аккадский как литературный. самого раннего известного халдейского царя звали Эаннаду (4500 г. до н.э.). Халдеи медленно продвигались вдоль Тигра и продвинули свое царство к Ассирии на севере, где они построили города Ашшур (Калат-Шеркат), Калах (Нимруд) и Нинуа (Ниневия).

Северная часть Халдео-Ассирийской империи провозгласила свою независимость около 1700 года до нашей эры, и Ассирия стала отдельным королевством. С 1275 г. до н.э., когда ассирийский царь Тукульти-Адар I завоевал Вавилонию, вплоть до разрушения Ниневии в 609 г. до н.э. Халдейское царство занимало второстепенное место, в то время как Ассирия стала величайшей державой Западной Азии.

Тиглатпаласар I. (1100 г. до н.э.) и Ашшур-насур-пал (885 г. до н. э.) были одними из величайших царей Ассирии. Последний был великим строителем. Он построил большой дворец в Калахе (Нимруд), месте, куда он перенес свое правительственное кресло из Ашура. Ассирийское искусство достигло высокого уровня развития в его правление. Его сын и преемник Салманасар II (860-825 гг. до н.э.) был не менее могущественен; он расширил свое царство войнами от Персидского залива до Армянских гор и от Мидии до Средиземноморья. Ииуй, царь Израиля, посылал ему дань. После его смерти Ассирия пришла в упадок и сжалась в пределах своих границ, но при Тиглатпаласаре III. снова восстановила свои утраченные позиции (745 год до н.э.). Саргон, “Ничий сын” (722-705 гг. до н.э.), узурпирует трон, ведет великие войны, является первым царем Ассирии, который вступает в контакт с египтянами. Он построил большой дворец в Хорсабаде, который в последние годы был раскопан. Ему наследовал Сеннахериб, его сын, чьи войны с Езекией, царем Иудеи, описаны в Библии в Книге Царств. Он построил огромный дворец в Ниневии, многие стеновые плиты которого сейчас находятся в Британском музее.

Смерть сменившего монарха Асархаддона произошла до того, как он завершил строительство своего великого дворца в Калахе (Нимруд). Другой дворец, предположительно принадлежавший ему, недавно был раскопан в Ниневии. Он похоронен под курганом Неби Юнус. Ассирийские цари были великими строителями дворцов. Каждый из них, по-видимому, считал своим долгом либо пристроить большую часть к дворцу своего предшественника, либо построить новый для себя. Ашшур-бани-пал, правивший сорок два года (668-626 гг. до н.э.), был одним из самых могущественных и жестоких из всех ассирийских монархов. Его победа над эламитами изображена на скульптурных плитах, которые украшают ниневитскую галерею Британского музея. После его смерти ассирийская держава была распущена, частично скифскими ордами, захлестнувшими эту часть Азии, и частично мидийцами. Ниневия была осаждена Киаксаром мидийским и Набополассаром, ассирийским полководцем, командовавшим Вавилонией. В конце концов он был захвачен и разрушен (609 г. до н.э.). Затем вся империя была разделена между мидянами и вавилонянами. Нововавилонская империя просуществовала семьдесят лет, и в правление ее последнего царя Набонида, когда под командованием Валтасара, его сына, Вавилон был захвачен Киром Персидским (539 г. до н.э.). С этого времени и до своего покорения Александром Македонским Вавилон находился под властью персов.



Рис. 154. Крылатый бык, Ассирия. (М)

Религией халдео-ассирийского народа было поклонение солнцу, луне, звездам и различным силам природы. Их главными богами были Шамаш, солнце; Син, луна; Мардук, бог солнца, переносчик молитв с земли на небеса; Анум, бог неба; Бел, бог земли; и Эа, бог великого знания: последние трое были Троицей. Другими богами были Дагон, бог-рыба; Иштар, их Венера; Набу, их Меркурий и писец богов; Рамману, бог ветра и грома; и Неграл, бог войны и охоты.

Ассирийцы и вавилоняне вошли в поговорку за то, что были воинственной и жестокой расой, в отличие от своих современников, более мирных и кротких египтян. В то же время они пользуются репутацией высококвалифицированных специалистов в области искусств и наук.

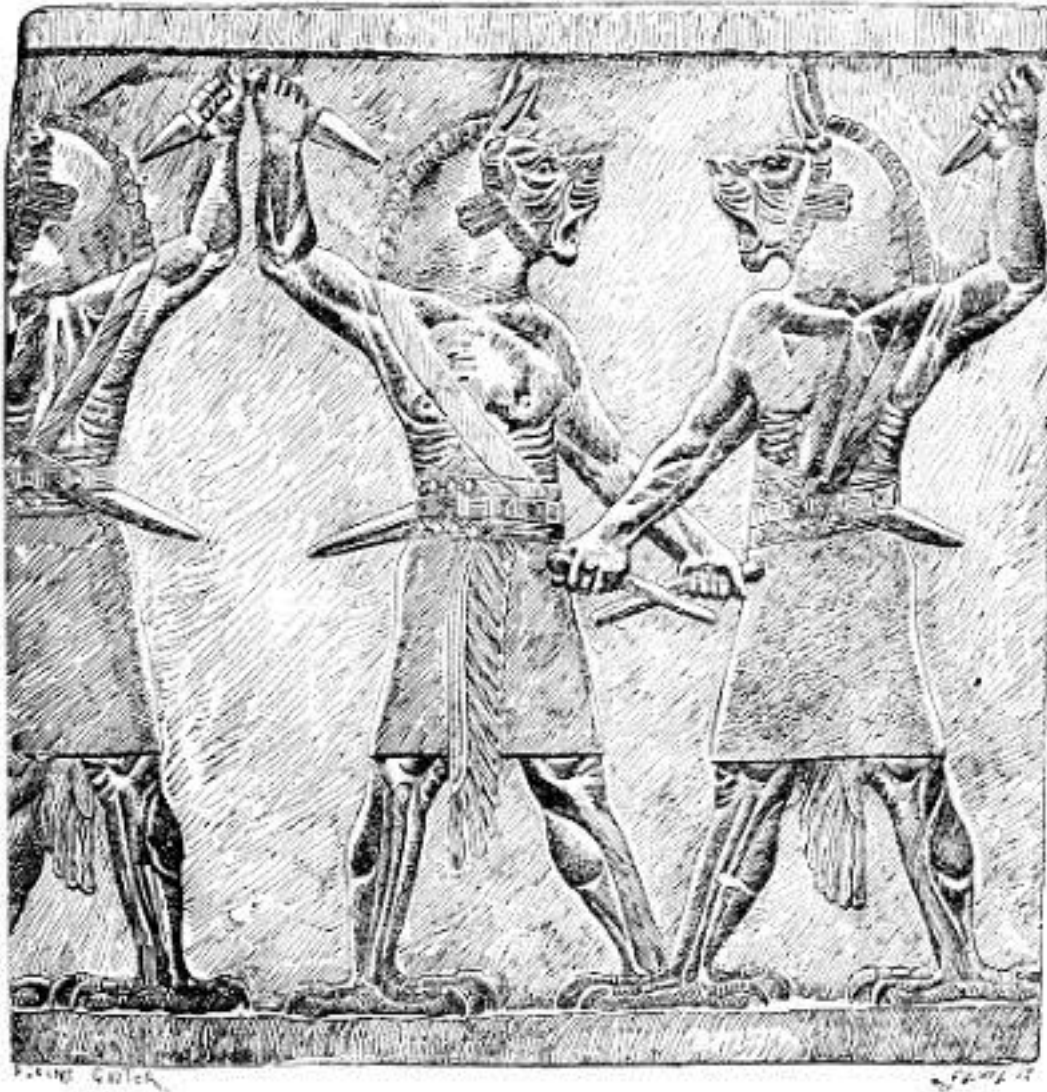


Рис. 155. Демоны из Дворца Ашшурбанипала, Британский музей. (Фото)

Величие халдеев в астрономии, астрологии и вообще как мудрецов слишком хорошо известно, чтобы повторяться. Их мастерство в строительстве, скульптуре, использовании металлов, керамики, изразцов, огранке драгоценных камней, живописи, вышивке и ткачестве вызывает наше удивление и восхищение.



Рис. 156.—Грифон в египетском стиле. (М.)

Искусство ассирийцев чрезвычайно серьезно и полно реализма, энергично в высшей степени и является истинным искусством в своем роде. Это искусство народа, который был

храбрым и могущественным, и князей, которые были деспотичными и суровыми. Лейтмотивом их искусства была *сила*, проявляющаяся в ее физических и реалистичных аспектах, в скульптурных изображениях свирепых животных, таких как львы и собаки, или воплощенная в их таинственных и чудесных творениях быков с человеческими головами и других монстров и демонов (рис. 154, 155), или в надменном самосознании силы и могущества, которым их скульпторы стремились наделить изображения монархов, отправляющихся на битву или на львиную охоту (рис. 163); повсюду, в высших аспектах ассирийского искусства, физическая сила использовалась в качестве оружия. , или личная сила воли, является кульминационной точкой самовыражения, на которую направлены все их усилия.

Египетский скульптурный лев *полулежит*, наполовину дремлет; ассирийский лев *неистовствует* и рычит в поисках своей добычи. Это сравнение может быть использовано для иллюстрации характерных различий в искусстве обеих стран. Ассириец сделал свое искусство служителем своим мирским нуждам и удовольствиям, египтянин расточал его на могилу и на загробную жизнь.

Ассирийская религия и изложение ее тайн халдейскими магами и астрологами, несомненно, послужили основой для создания тех странных комбинаций химер, чудовищ и двуформных божеств, которые так распространены в ассирийском искусстве.

Грифонов и других любопытных гибридных существ средневековья и тех, что украшают готические здания наших дней, можно проследить до места их рождения в ассирийском искусстве.



Рис. 157 — Божество с головой Орла из Нимруда и Священным Деревом. (Фото)



Рис. 158.—Фигура богини в акте поклонения, Британский музей. (Фото)

Великого бога ассирийцев звали Ассур, всемогущий бог сражений. Во имя его применялись все виды жестокости и пыток к еретикам и отступникам, и во имя него, чтобы расширить его ассирийское царство, ниневитские цари находили предлоги для войны с далекими и ближними народами. По-видимому, он был более поздним творением ассирийских богов, но стал верховным по мере того, как Ниневия набирала силу. Предполагалось, что он произошел от Сина, бога луны. Крылатый шар с богом в центре, держащим лук и стрелы, или громовую стрелу (рис. 159), по некоторым предположениям, является изображением Асура. Похожая фигура видна в верхней части ассирийского штандарта как “Начальник армий” (рис. 161). Эта фигура в центре кольца или солнечного диска, которая, очевидно, является божественной из-за своего нижнего одеяния из перьев и крыльев, которые поднимают ее в воздух над всем человечеством, вполне вероятно, является первоначальным типом более позднего персидского верховного бога Атура-Мазды (см. рис. 243), и эмблематический

символ его божественности, вполне вероятно, был разработан и адаптирован по образцу крылатого диска или “глобуса” египтян.

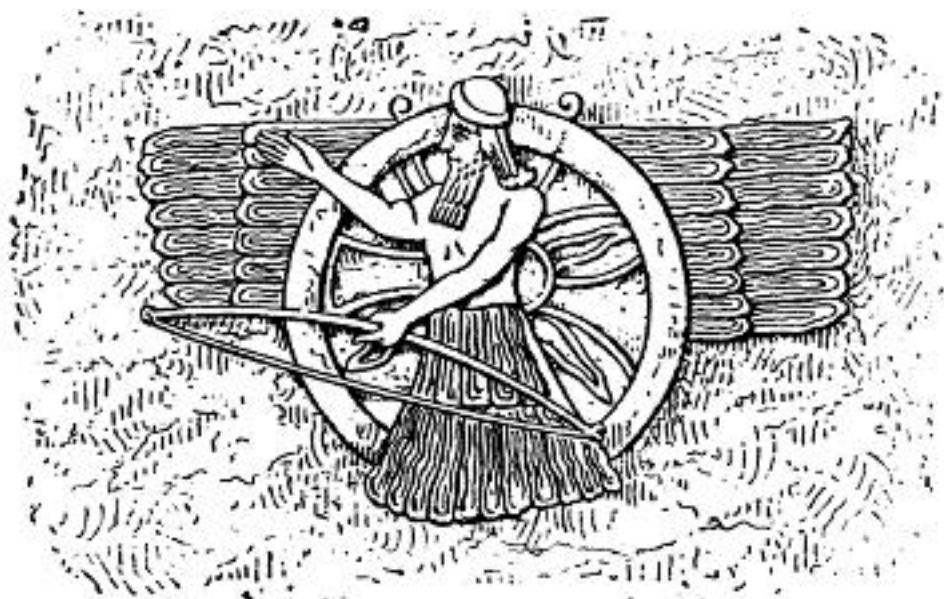


Рис. 159 — Крылатый глобус с фигурой Бога. (Фото)

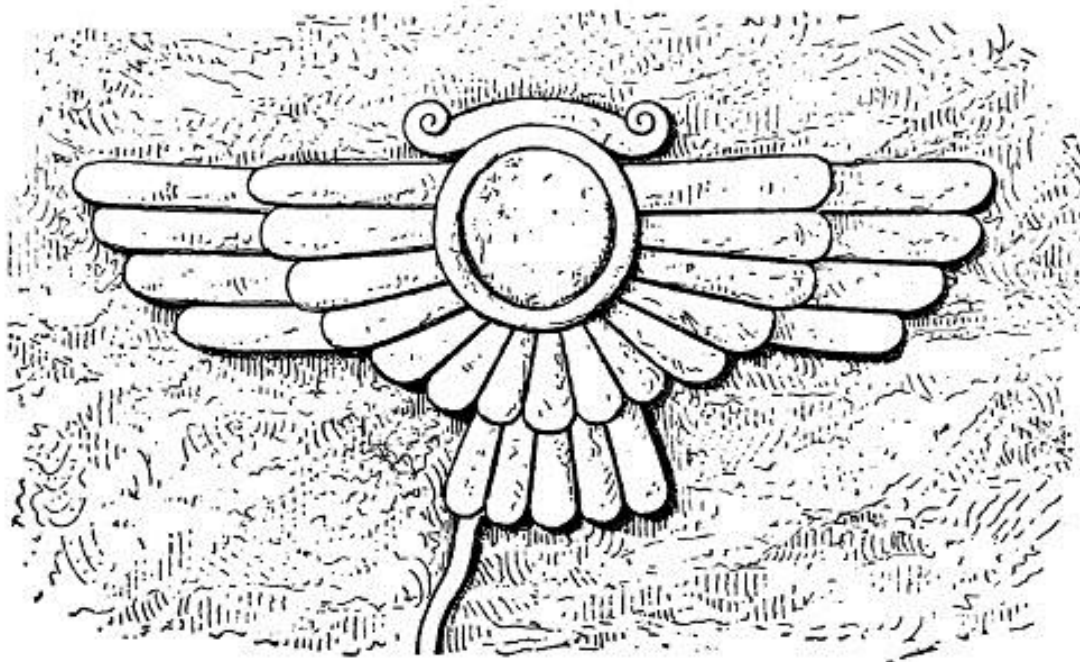


Рис. 160. — Крылатый шар; из Лейарда. (Р. & С.)

Ассирийский крылатый шар (рис. 160) является имитацией египетского; эта эмблема попала в Ассирию на многих резных изделиях из слоновой кости и бронзы, привезенных сюда финикийцами-торговцами из Египта, и рассматриваемая эмблема, согласно Перро, была присвоена ассирийцами.



Рис. 161. — Ассирийский стандарт. (Фото)



Рис. 162. —Дагон, Бог-Рыба. (Фото)

В своем орнаменте они были более свободны и естественны, чем египтяне, а исполнение было тщательным и изысканным, о чем свидетельствуют их бронзовые чаши, гравировка драгоценными камнями и узоры на эмалированных кирпичах.



Рис. 163. Нападение львов на Ашшурбанипала, Британский музей. (Фото)

Бронзовые ворота из Балавата в Британском музее являются примерами очень искусной работы репуссе. Их дворцы, должно быть, имели великолепный и сверкающий вид благодаря своей богатой окраске и эмалевому блеску. Хотя не было обнаружено ни одного образца ассирийского ткачества, у нас есть множество и достаточных свидетельств из скульптурных узоров тканей и вышивок на одеяниях царей и настенных украшениях, что и ткачество, и вышивка, должно быть, были одним из их самых славных искусств.

Азиатская любовь к цвету заставляет нас предположить, что эти вышивки были чрезмерно насыщенными по цвету (рис. 162А, 163А, 164, 165) в том виде, в каком они были задуманы.

Детали этого рисунка вышивки (рис. 162А) хорошо прорисованы, и рисунок полон богатого разнообразия, без тяжести или чрезмерной скученности. Царь дважды изображен в круге, отдающим дань уважения священному дереву и крылатому диску; а в других местах он находится между двумя гениями или божествами; сражения львов и быков, пальмовые каймы, еловые шишки и спирали с полосами, разделяющими работу в различных

пространствах, дополняют эти богатые узоры вышивки, которые являются одними из лучших произведений ассирийского декоративного искусства.

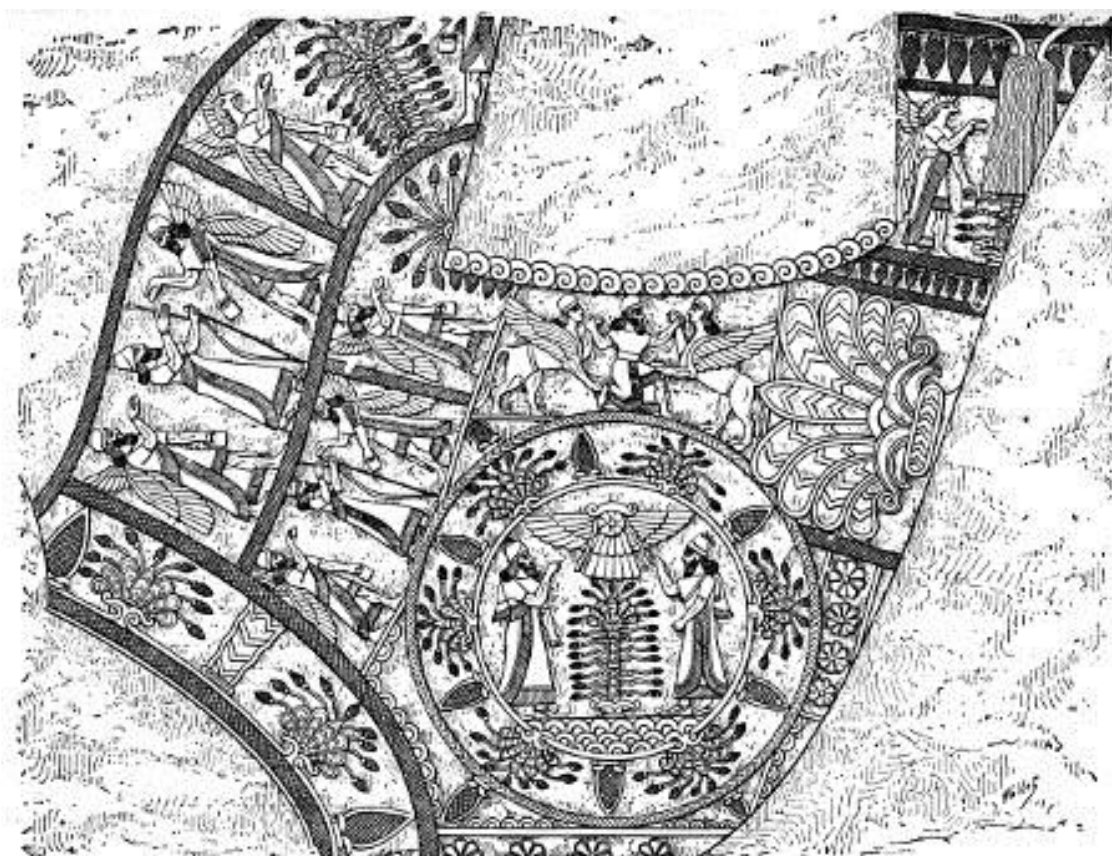


Рис. 162А.—Вышивка на королевской мантии; от Лейарда. (P. & C.)

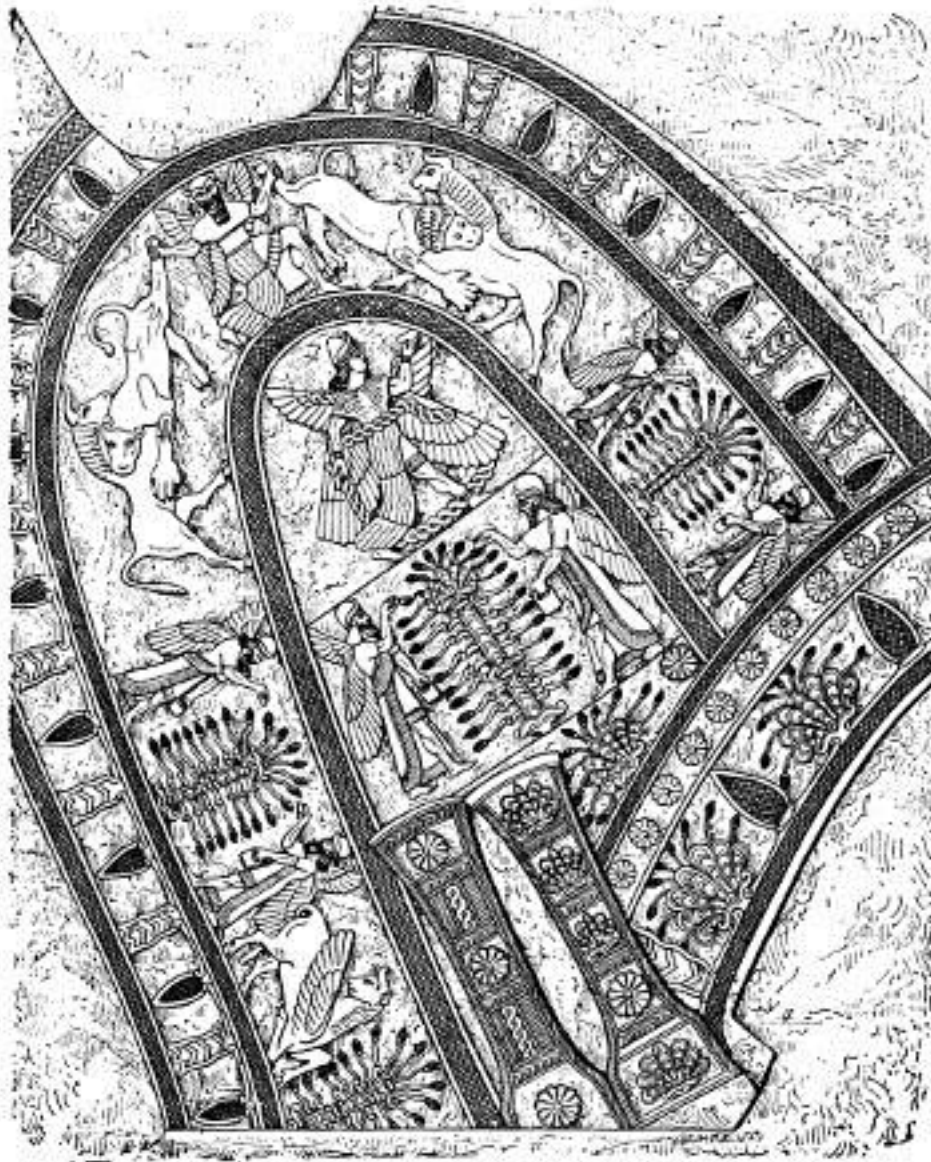


Рис. 163А.—Вышивка на верхней части королевской мантии; от Лейарда. (Р. & С.)

Детали схем вышивки показаны на рис. 164, 165.

Подоконники или пороги дверей дворцов иногда изображались низким рельефом на больших плитах из алебастрового камня. Рисунок, очевидно, скопирован с вышитого ковра; возможно, центральная часть приведенного ковра (рис. 166) является копией ткани, сотканной на ткацком станке, а кайма, увеличенная на рис. 167, должна иметь свою оригинальную вышивку.



Рис. 164.—Деталь вышивки; от Layard. (P. & C.)

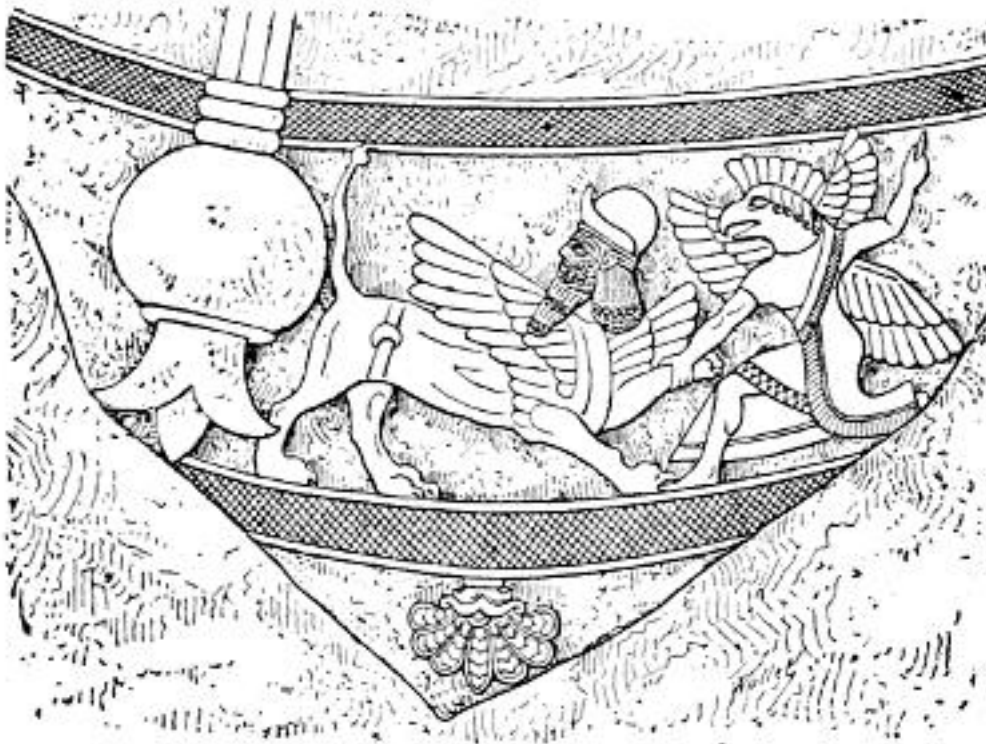


Рис. 165. Деталь вышивки; от Layard. (P. & C.)

Рисунок плана и фасада части халдейского фасада из эмалированного кирпича из Варки украшен узорами, которые, без сомнения, произошли от ткачества и циновки (рис. 168). Поверхность этого фасада состоит из терракотовых конусов, обращенных основаниями наружу. Эти основы предварительно обмакивали в цветную эмаль, прежде чем вставить в глиняный цемент; таким образом, они образуют своего рода терракотовую мозаику (Лофтус).

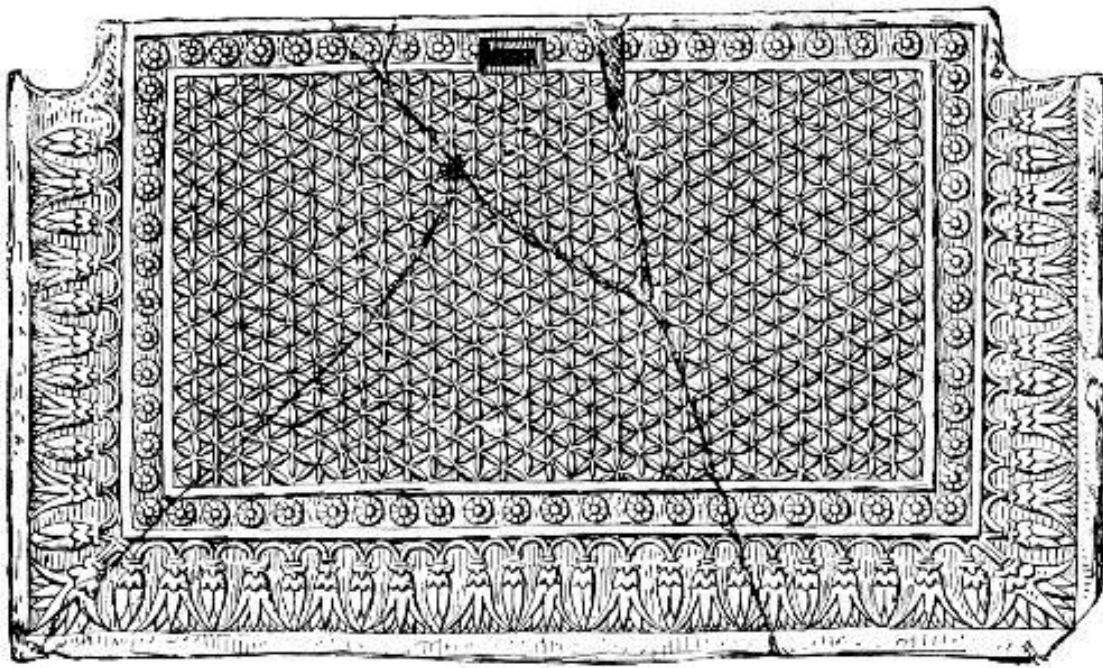


Рис. 166. Подоконник двери из Хорсабада: длина, 40 дюймов (П. П.)

Земля Халдеи была лишена камня для строительных целей, но чрезвычайно богата огромными запасами глины, которая использовалась для изготовления кирпича с самых ранних времен в Халдее. Халдейский кирпич имеет площадь более одного квадратного английского фута и около четырех дюймов в толщину; от темно-красного до светло-желтого цвета. Почти на всех из них есть надпись с именем короля и т.д. (рис. 169).

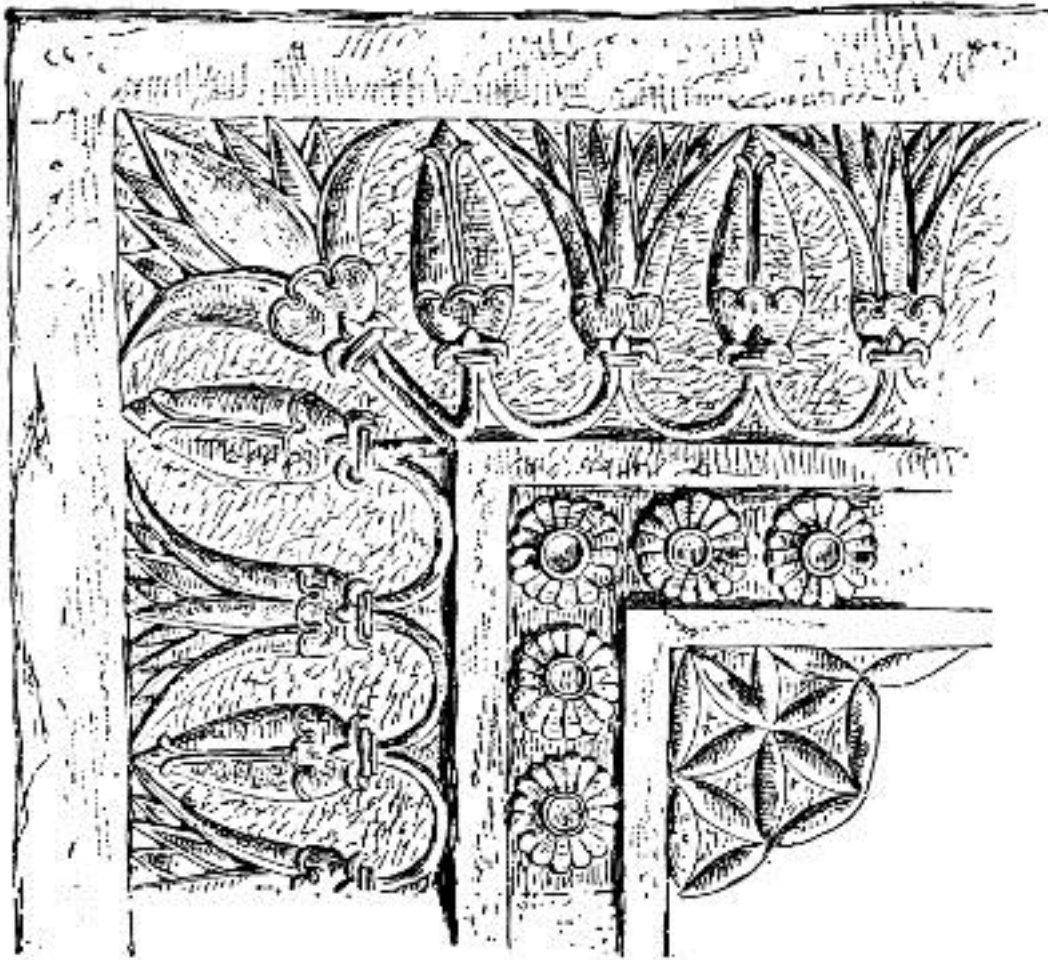


Рис. 167.—Фрагмент границы рис. 166; с порога Хорсабад. (Фото)

Кирпич из Эреха, или древней Варки, дает хорошее представление об одной из древнейших известных форм халдейского письма (рис. 170). Он состоит из сокращения представления природных объектов, поскольку все алфавиты в их первоначальном состоянии были просто картинками или пиктограммами. Эта надпись показывает стадию развития условных знаков или идеографического письма до того, как оно претерпело изменения в *клинопись*, или клиновидное письмо ассирийцев.

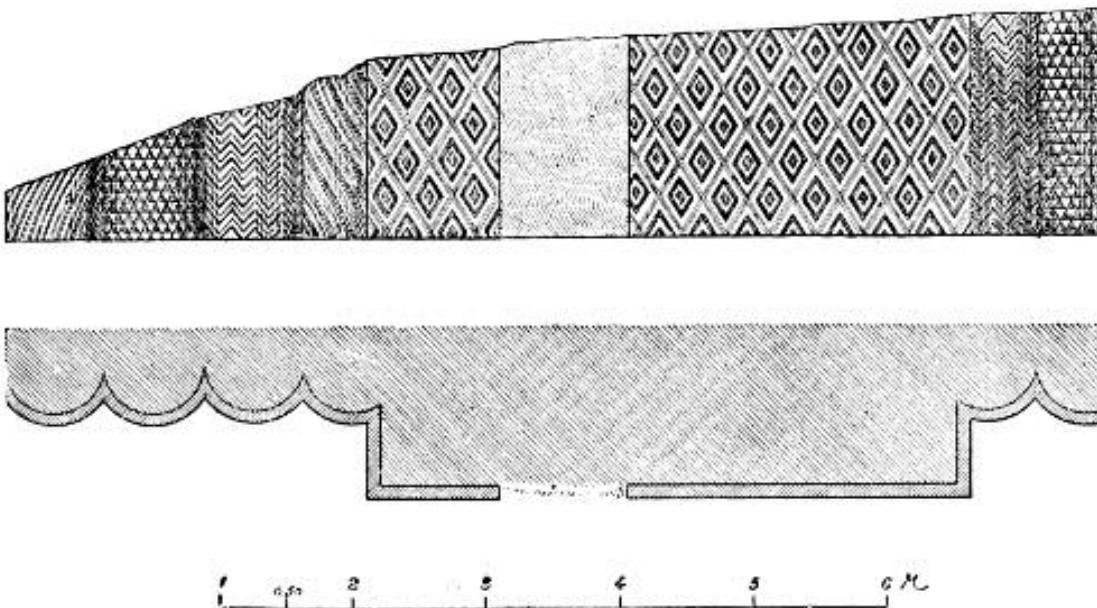


Рис. 168.—План и высота части фасада в Варке; от Лофтуса. (Фото)

Некоторые кирпичи были сделаны клиновидной формы для использования при строительстве арок и сводов. Обычные кирпичи иногда использовались в сыром виде или необожженными и обожженными. Эмалированные кирпичи широко использовались в Халдее, но глина, из которой они были сделаны, была мягче и рыхлее. Это было сделано намеренно, чтобы эмаль глубже впиталась в мягкий материал и тем самым обеспечила более прочную защиту поверхности.

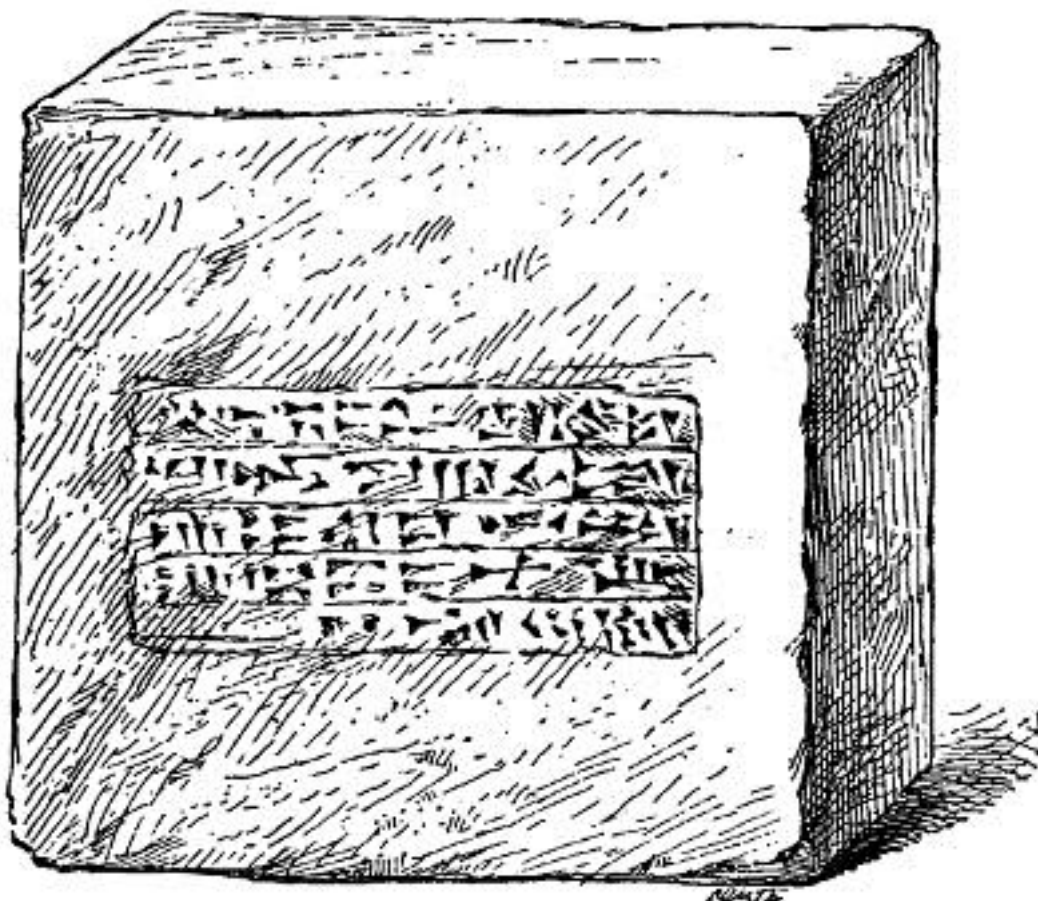


Рис. 169.—Вавилонский кирпич, 16 дюймов квадратный, 4 дюйма толщиной. (Рисунок и иллюстрация)

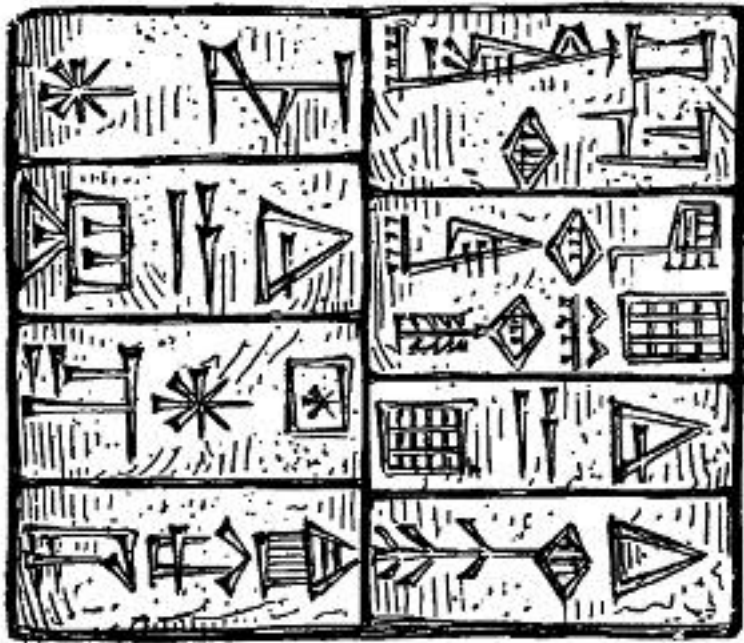


Рис. 170.—Кирпич из Эреха. (Фото)

Рис. 148.Плотники, делающие стулья. (М.)

Ассирия скопировала большую часть своего искусства и наук у своей старшей сестры по цивилизации и имела преимущество перед Халдеей в большом количестве строительного камня, который служил основой для залежей глины. Это был сульфат мела, известный как алебастр, серого цвета, простой в обработке. Огромные настенные плиты, использовавшиеся для барельефов, крылатых быков и других скульптур, были вырезаны из этого материала; но ассирийцы, как и халдеи, использовали кирпичи для основной конструкции своих зданий. Дровесины в Ассирии было мало, но она очень часто использовалась для строительства дворцов. Его привозили с гор Верхней Месопотамии, с левого берега Тигра, а позже кедр и другие породы дерева привозили из лесов Ливана для изготовления балок дворцов и храмов. Все виды металлов, полированные и необожженные, использовались в качестве декоративных аксессуаров, особенно халдеями.

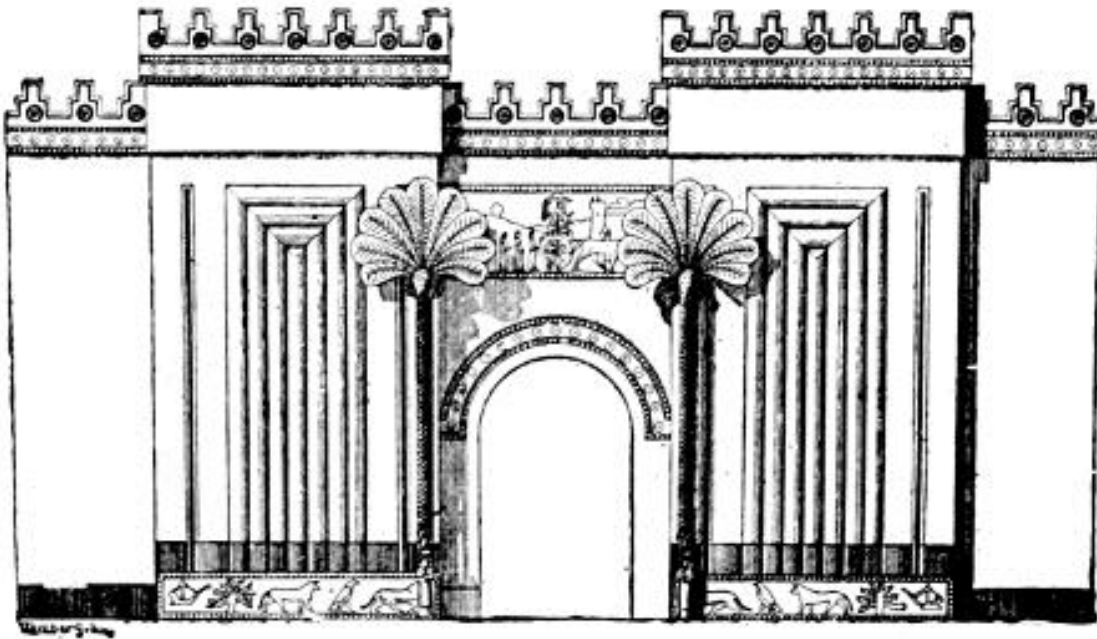


Рис. 171.— Одни из ворот Харумат, Дур-Саргину. (М.)

Описания историков, раскопанные фундаменты и скульптурные изображения зданий на барельефах - это материалы, наряду с хорошо сохранившимися фрагментами архитектуры, которые археологи и архитекторы использовали для восстановления некоторых замечательных храмов и дворцов древней Ассирии (рис. 172).



Рис. 172. Интерьер храма после реставрации Лейярда.

Вид дворца Дур-Саргину с высоты птичьего полета даст хорошее представление о типичных ассирийских дворцах (рис. 174), а триумфальные ворота с крылатыми быками с человеческими головами у основания и по бокам (рис. 173), а также другие ворота на рис. 172, оба с зубчатыми стенами, подчеркивают внушительный характер этих сооружений. С высоты птичьего полета и ворот можно заметить, что общий характер ассирийской архитектуры был в высшей степени прямоугольным. Арки и сводчатые сооружения были известны ассирийцам, которые

использовали их с большой пользой (рис. 175 и 250), причем в гораздо большей степени, чем египтяне, хотя последние иногда использовали их.

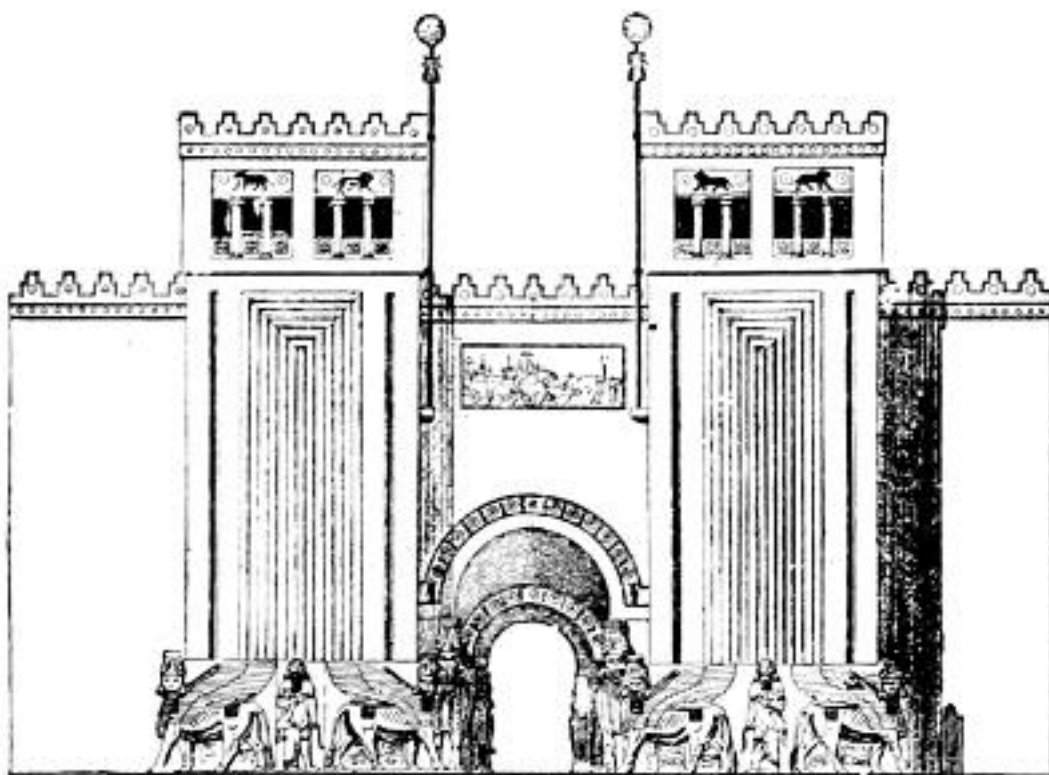


Рис. 173.—Триумфальные ворота у входа во дворец. (М.)

Халдеи, как и следовало ожидать, широко использовали арочную конструкцию в своих кирпичных зданиях, поскольку это было единственное средство для возведения крыш и верхних этажей, где камень и древесину было нелегко достать (рис. 175).

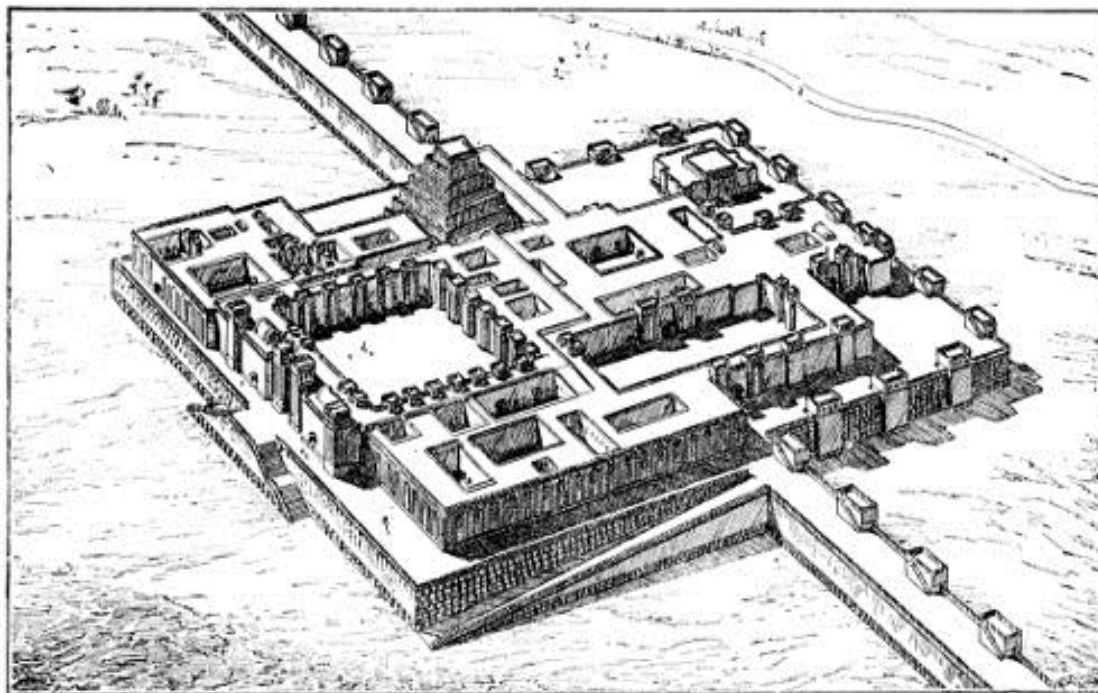


Рис. 174.—Королевский дворец Дур-Саргину (Дворец Саргона); отреставрирован Чипьезом. (М.)

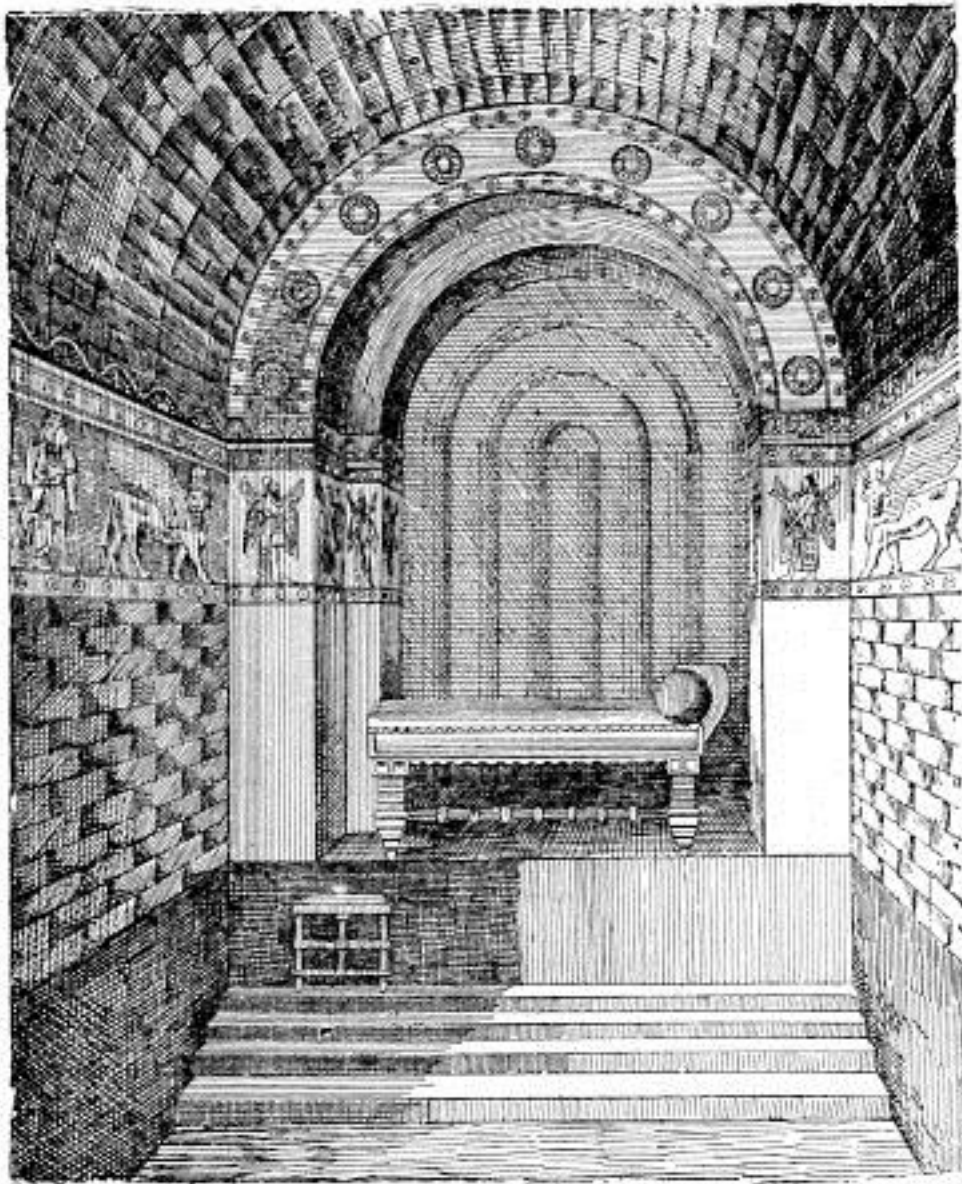


Рис. 175. Спальня в гареме в Дур—Саргину (Дворец Саргона). (М.)

Использование колонны в Халдее подтверждается барельефами до того, как она появилась в Ассирии; но ни в той, ни в другой стране она не была важной особенностью архитектуры, в основном использовалась для навесов, поддерживающих легкие палатки или дарохранильницы; иногда, действительно, использовалась отдельно, о чем свидетельствуют виды небольших храмов на барельефах (рис. 176, 177, 178). Использование колонны не соответствовало принципам их архитектуры, и ее можно было встретить только на небольших верандах или в зацеплении с внешними стенами и опорами (рис. 179). Единственная капитель, найденная во фрагменте и восстановленная на месте, показана на рис. 181, а также два основания (рис. 180 и 182). Судя по этим останкам, предполагается, что древко было гладким и цилиндрическим.

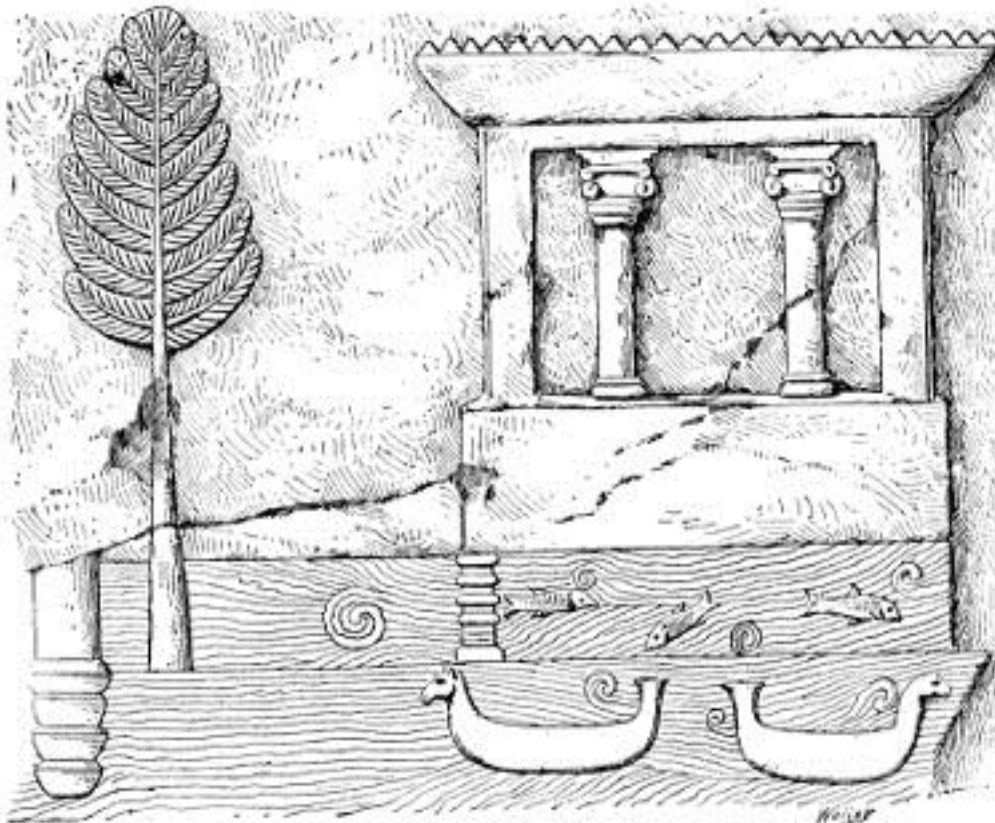


Рис. 176. Храм на берегу реки, Хорсабад, из Батты. (Фото)



Рис. 177.—Капитель храма на рис. 176. (Фото)



Рис. 178.—Заглавная. (П. и З.)

Зарождающаяся форма ионической спирали видна на рис. 177 в капители малых колонн малого храма (рис. 176).

Во дворцах ассирийских царей было много роскошной мебели. Кушетки, стулья и столы были сделаны из дерева с бронзовой фурнитурой и украшены слоновой костью, золотом и лазуритом. Барельеф в Британском музее, изображающий Ашшурбанипала и его королеву на банкете (рис.

183 и 184), даст хорошее представление о чрезвычайном богатстве дизайна и отделки этих роскошных предметов мебели (рис. 185).

Бронзовые розетки (рис. 186) и всевозможные фрагменты фурнитуры из металла и слоновой кости, а также украшения, соответствующие рисункам на барельефах, указывают на то, что анафемы пророка Наума (Наум ii. 9) дал хорошее представление о богатстве Ниневии в области роскошного искусства. “Берите добычу из серебра, - восклицает он, - берите добычу из золота, ибо нет^{none} конца и края великолепию всего этого прекрасного убранства”.

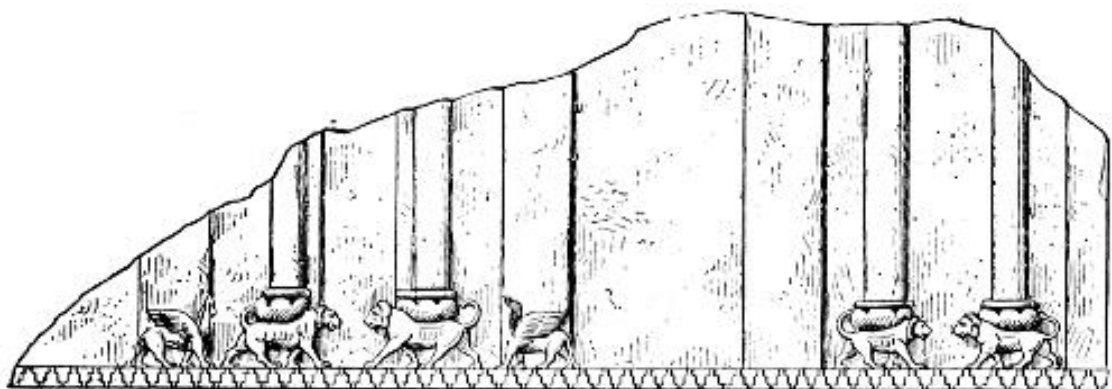


Рис. 179. Фрагмент ассирийского здания с барельефа, Б.М. (Р. & С.)

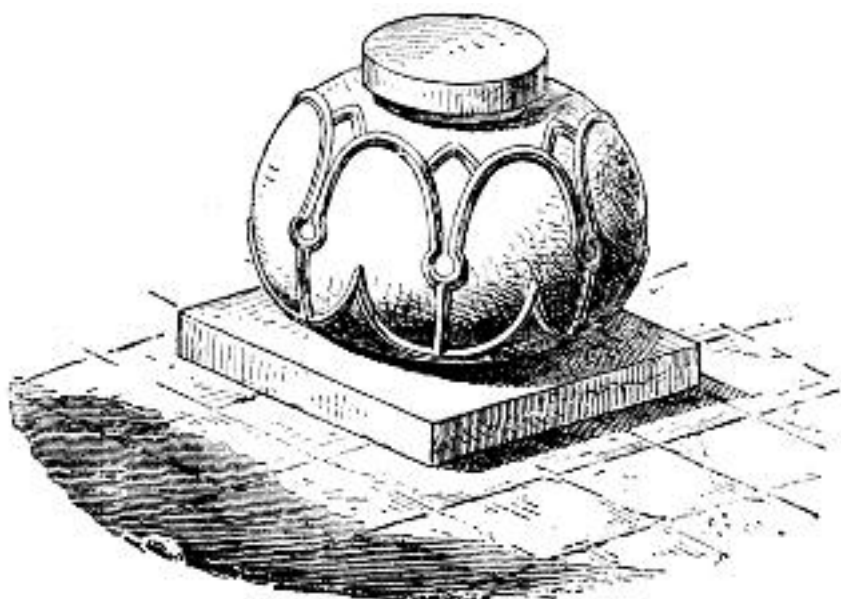


Рис. 180. — Орнаментированное основание из известняка. (Фото)

Животные были изображены ассирийскими скульпторами с такой точностью, особенно в их самых энергичных и свирепых проявлениях, что в любом упоминании об ассирийском искусстве им должно быть место. Львы особенно ярко проявлялись во всей их свирепости и были любимой добычей для королевского спорта (рис. 187, 188, 189). Львов держали в клетках, и выпускали, когда монарх решал устроить однодневную охоту (рис. 187). Собак специально дрессировали для охоты на львов (рис. 190).

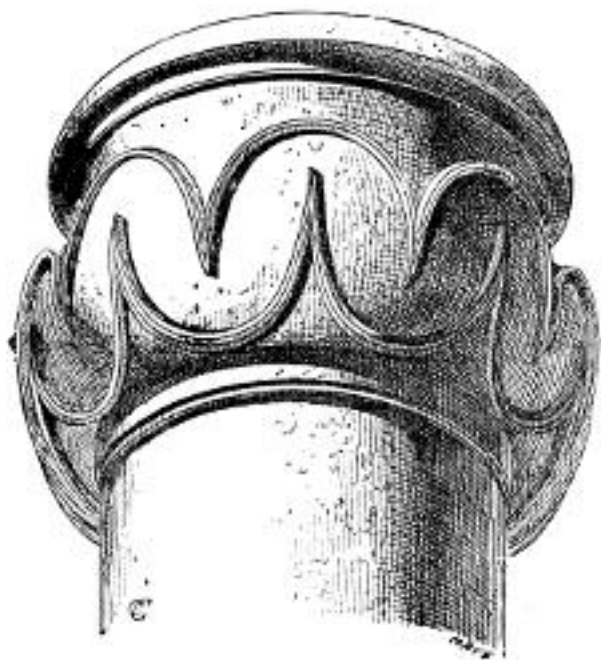


Рис. 181. — Ассирийская столица, составленная с Места. (Р. & С.)



Рис. 182. Крылатый Сфинкс, несущий основание Капители. Лейард. (П. и К.)



Рис. 183. Ашшурбанипал и его царица пируют в садах Гарема после битвы. Голова Теумана, эламского царя, висит слева на священном дереве. (М.)

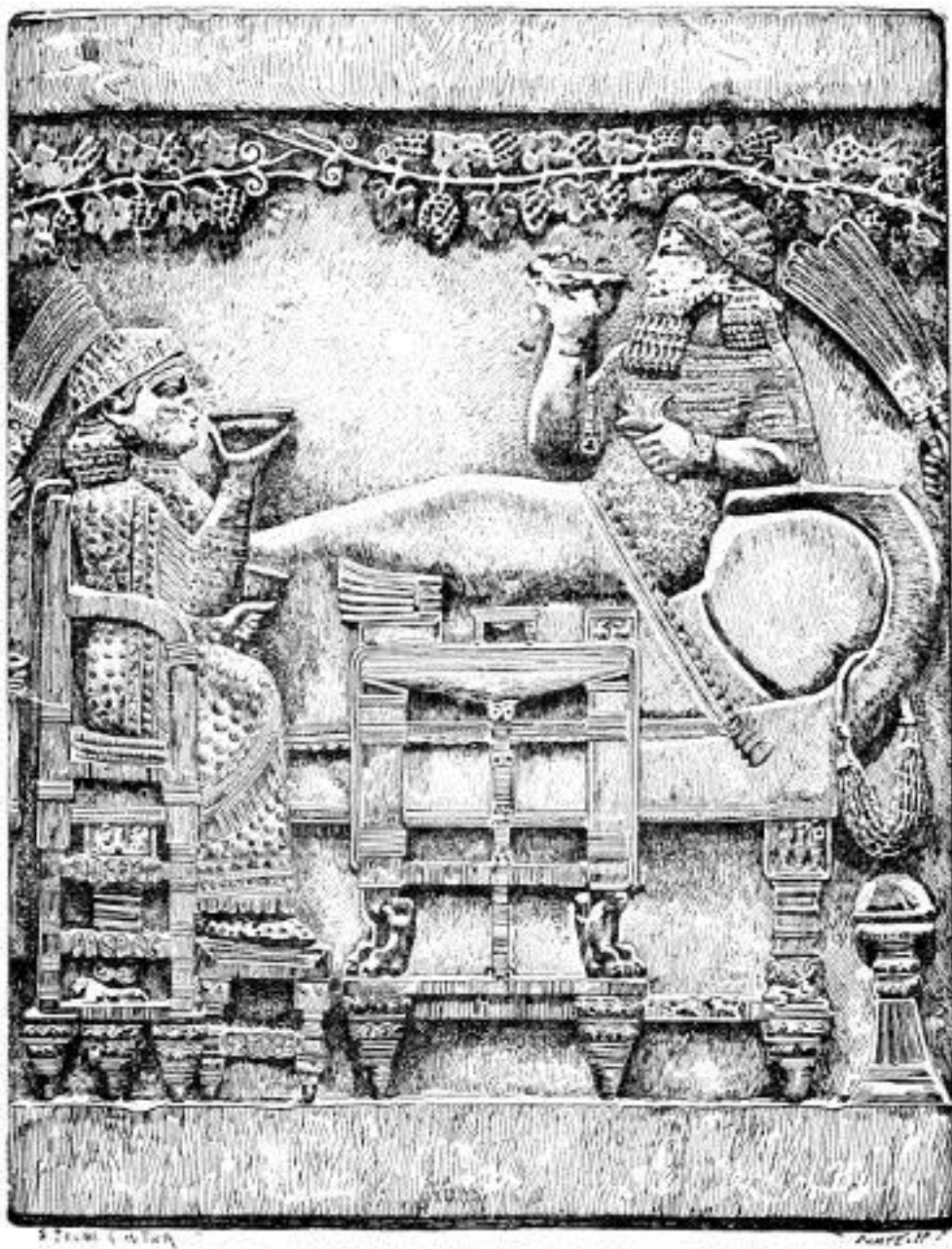


Рис. 184.—Праздник Ашшурбанипала. (Б.М.) (П. и С.) Увеличенная деталь рис. 183, показывающая ассирийскую мебель. Нарисован Готье.

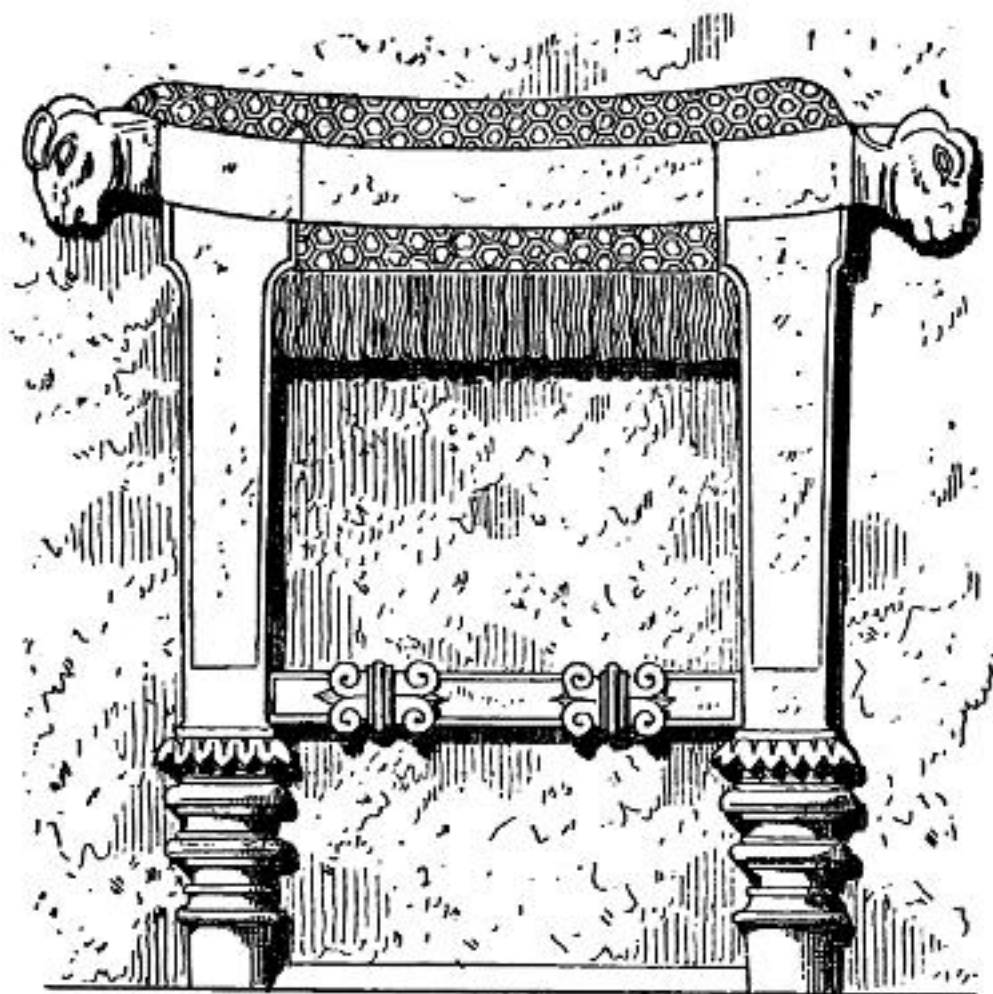


Рис. 185.—Ассирийский табурет; из Лейарда. (P. & C.)

Мы добавим две иллюстрации различных фантастических животных - сфинксов; одна из них - самое замечательное творение из всех фантастических животных Ассирии (рис. 192). У него рога барана, голова быка, птичий клюв; тело, хвост и передние лапы льва; а также задние лапы и крылья орла. Андро-Сфинкс (рис. 193) из одеяния Ашшурбанипала предвещает сказочных кентавров греческого искусства. В ассирийском искусстве были найдены и другие двуформные творения, имеющие близкое сходство с греческим кентавром.



Рис. 186.Бронзовая ножка предмета мебели.

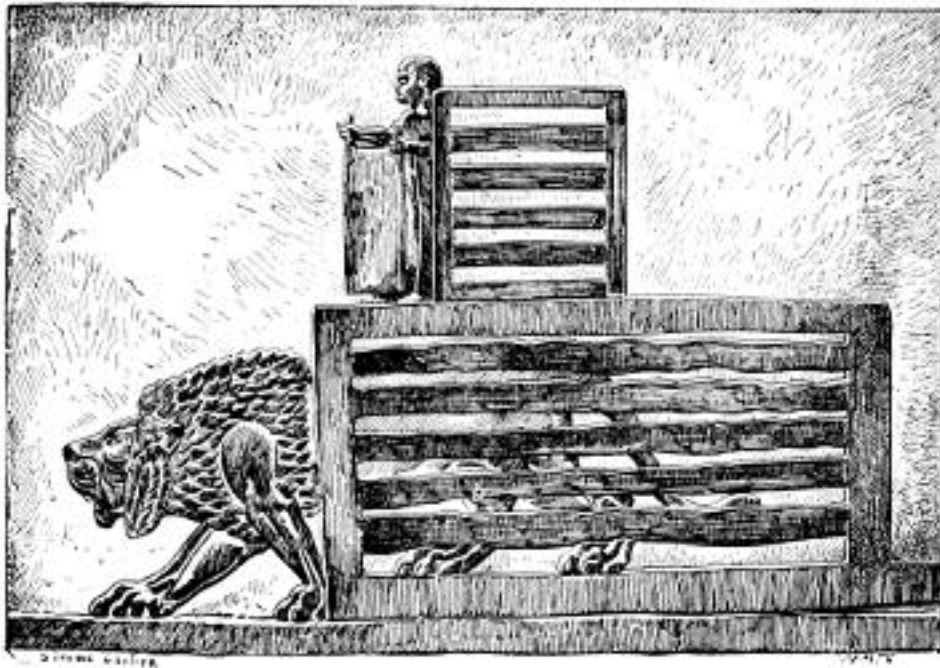


Рис. 187. Лев выходит из клетки. (Б.М.) (П. И К.)

Количество чисто декоративных форм из растительного мира, которые использовались в ассирийском и халдейском искусстве, ограничено. Маргаритка или розетка - самая распространенная (рис. 194 и 198). На иллюстрации "Лев и львица в парке" (рис. 188) маргаритка изображена красиво, хотя и условно; большие листья внизу - типичные листья обычной маргаритки; виноградная лоза выполнена не менее хорошо, а львица на том же барельефе обработана с непревзойденным мастерством. Виноградная лоза также демонстрирует большие преимущества при традиционной обработке (рис. 184 и 188).

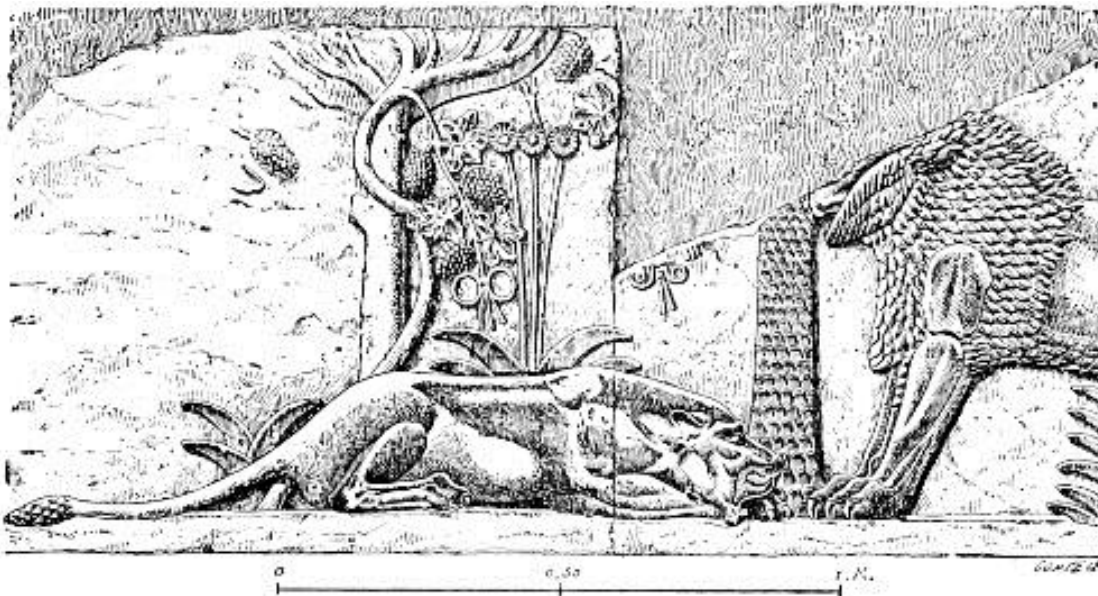


Рис. 188. Лев и львица в парке. (Б.М.) (П. и К.)



Рис. 189. Схватка Льва и единорога; из Лейарда. (Р. & С.)



Рис. 190.—Собака, используемая для охоты на львов. (М.)

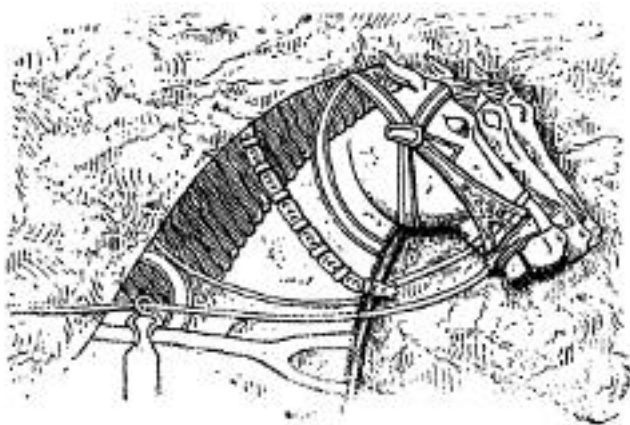


Рис. 191. Лошади, запряженные в колесницу; из Лейарда. (Р. & С.)

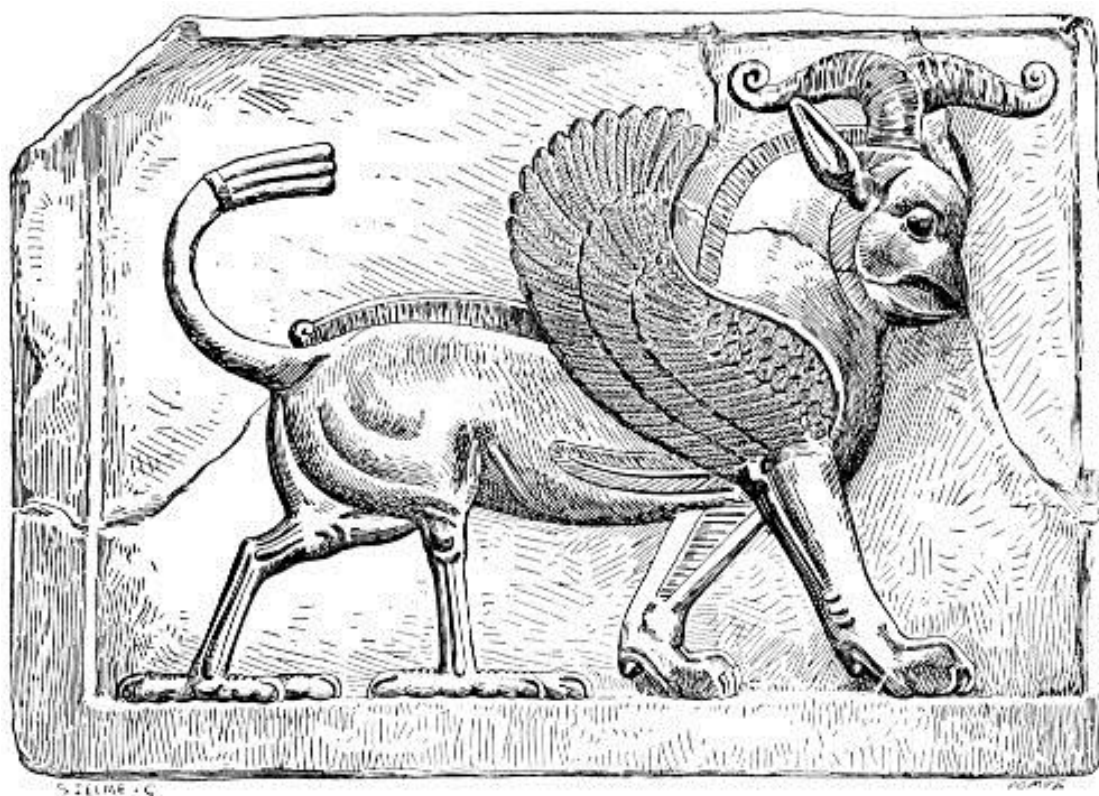


Рис. 192. Фантастическое животное, нарисованное Готье. (П. и С.)[\(П. и С.\)](#)

Существует ассирийский орнамент, называемый орнаментом “кнопочка и цветок”, который встречается в различных формах и в бесконечном изобилии в египетском, ассирийском, персидском и греческом языках и даже скопирован с индийского и римского орнамента. Возможно, он присущ ассирийскому орнаменту или, по крайней мере, некоторым его формам, но, несомненно, является египетским по своему самому раннему источнику; мы говорили о нем ранее в нашем обзоре египетского орнамента как о производном от лотоса (страница [90](#)). Он изображен на богатой кайме резного порога (рис. [167](#)); цветок там, несомненно, лотос, а бутон или “шишечка” может быть изображением “еловой шишки” или может означать закрытый бутон лотоса. Другая форма тех же элементов представлена на рис. 195 в красивом узоре, заключенном в квадрат, образующем один из центральных узоров аналогичного подоконника или порога, и эта форма, несомненно, также использовалась бы для украшения потолков дворцов. Букет похожих цветов виден на рис. 196 датировки Ашшурбанипала (885-860 гг. до н.э.). Очень трудно сказать, представляет ли этот букет лотос или нет, поскольку, согласно свидетельству Лейарда, цветок лотоса можно найти только на самых последних ассирийских памятниках, датируемых восьмым и седьмым веками до н.э., в то время, когда Ассирия вторглась в дельту Египта и оккупировала ее. Если не цветок лотоса, то что-то очень похожее было найдено на памятниках в Ассирии, гораздо более древних, чем эти даты.



Рис. 193.—Андро-Сфинкс, Одевание Ашурбанипала; из Лейарда. (Р. & С.)

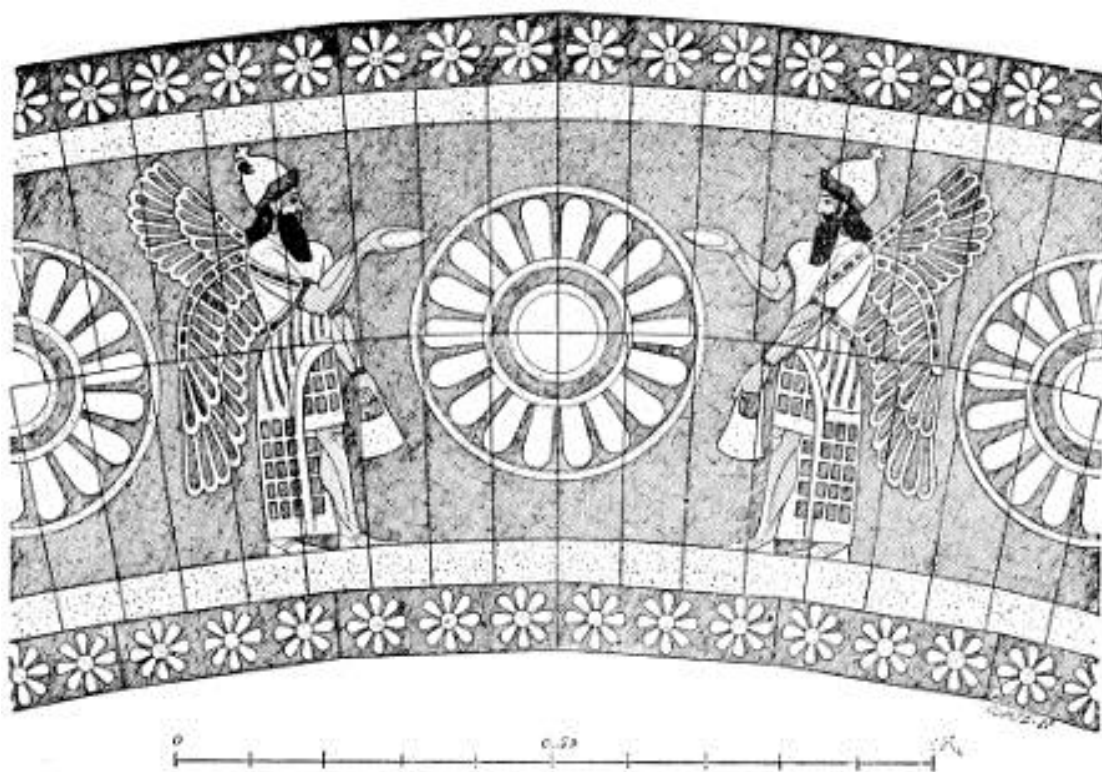


Рис. 194.—Деталь из эмалированного Архивольта, Хорсабад; с места. (Фото)

В результате недавних научных исследований происхождения узора некоторые исследователи решили, что ассирийские орнаменты в виде “шишечек и цветов” (рис. 167, 195 и 198) являются всего лишь эволюцией кисточек и узловатой бахромы циновки и вышивки, просто потому, что они имеют не очень четкое сходство с такой отделкой, которую мы видим на скинии у ворот Балават (рис. 197) и т. Д. Мы признаем, что во многих декоративных формах есть воображаемое сходство с узорами, которые были заимствованы из готовых изделий, особенно из тканых и циновочных образцов, но было бы оскорблением для интеллекта художника просить его поверить, что красивые и отчетливо различимые цветочные бутоны и пальчатые каймы в египетском, ассирийском и греческом искусстве возникли в результате завязывания бахромчатых концов

циновок, когда можно ясно видеть маргаритку — в некоторых случаях обращенную к диску — пальму и, прежде всего, лотос, нарисованные почти естественным образом. смоделированы; даже соединительные линии цветка и бутонов, где научная связь с идеей бахромы на конце кажется наиболее сильной в глазах эволюциониста, при рассмотрении обнаружится, что они всегда используются совершенно обратным образом тому, который образуется конструктивными соединениями завязанной бахромы. (См. рис. 198 и [167](#).)

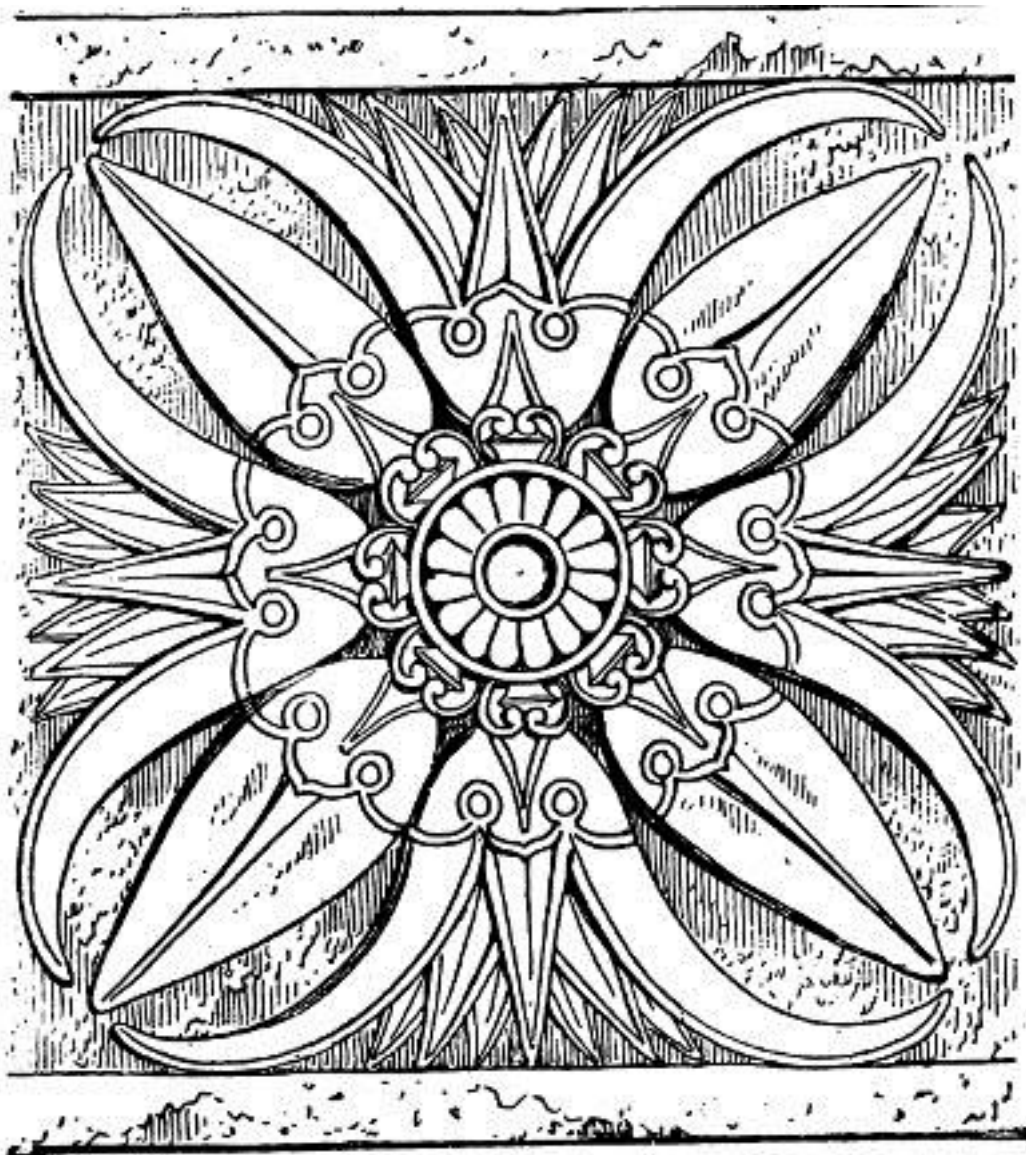


Рис. 195. Розетка из цветов и бутонов лотоса. (Рисунок и иллюстрация)



Рис. 196. Букет цветов и бутонов; от Лейарда. (Р. & С.)



Рис. 197.—Скиния у ворот Балавата. (Б.М.) (Р. & С.)
Дата, с 859 по 824 год до н.э.]

Потребуется огромное количество научных доказательств, чтобы избавиться от лотоса в египетском орнаменте, а также превратить его и маргаритку в узелки-кисточки в ассирийском орнаменте, когда у нас есть неопровержимые доказательства естественного изображения таких цветочных форм, а также традиционных рисунков, полученных из них, на древнейших памятниках обеих стран.

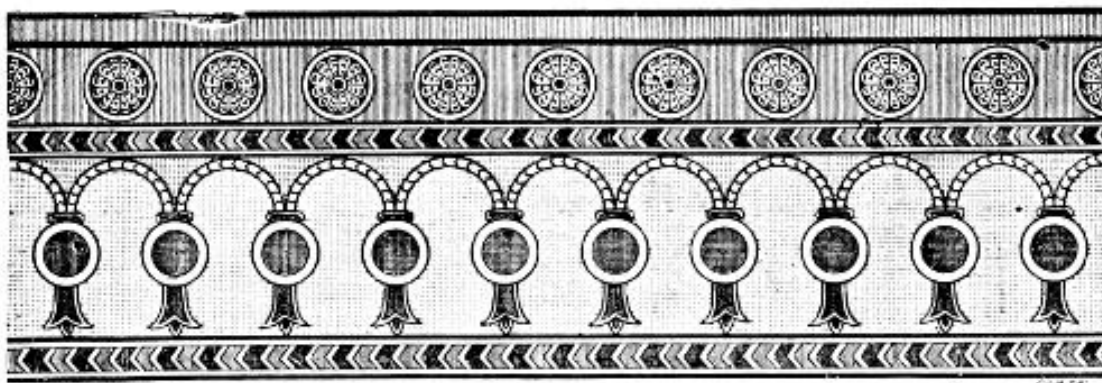


Рис. 198.—Нарисованный орнамент на штукатурке; из Лейарда. (Р. & С.)

“Священное дерево”, или “Древо жизни”, часто изображается в ассирийском искусстве в различных формах, но обычно с царем или каким-либо божеством по обе стороны от него, выражающим почтение (рис. 157, 162А, 208).

Увеличенная его часть видна на рис. 199.



Рис. 199. Верхняя часть Древа Жизни; из Лейарда. (Р. & С.)

Точное значение слова “Священное дерево” еще не было удовлетворительно объяснено, но, во всяком случае, представляется достаточно вероятным, что оно представляет собой пальму, о чем свидетельствуют головка с ладонью и условные знаки на стволе, несомненно предназначенные для придания шероховатости коре. Окружающие пальмы могут символизировать листовенную ограду для священного дерева в центре, или же все это может быть обычным изображением священной рощи.

Учитывая сравнительно позднее повсеместное использование лотоса в ассирийском искусстве, мы можем легко представить, что эта форма цветка была завезена в Ассирию финикийскими торговцами благодаря изделиям из бронзы, слоновой кости и других материалов, выполненным как в египетском, так и в финикийском стиле, поскольку едва ли был предмет торговли, на котором не был изображен лотос в те ранние дни финикийской торговли (с 900 по 300 год до н.э.)

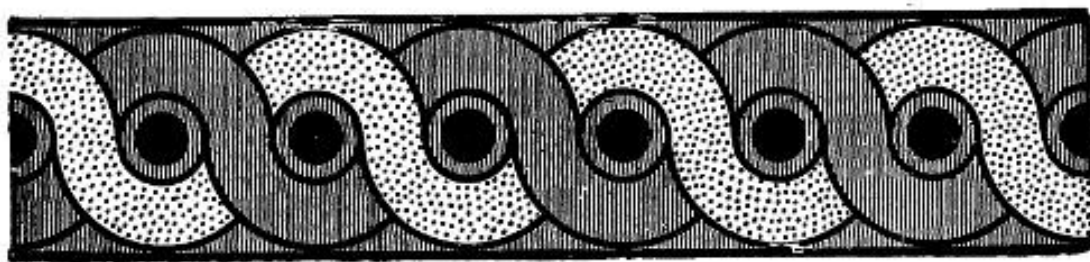


Рис. 200. Гильошированный орнамент на эмалированном кирпиче. (Б.М.) (П. И К.)



Рис. 201.— Табличка из слоновой кости; Реальный размер. Рисунок Готье. (Фото)

Другим очень характерным орнаментом ассирийских украшений является меандр с двойным переплетением, или гильоширование (рис. 200 и 201). Обычно он встречается в сочетании с другими орнаментами, о которых только что говорилось, как на изразцах, так и в гравюрах на слоновой кости. Это иногда называют “канатным орнаментом” или “ловушкой”, судя по внешнему виду, который она имеет, - веревка или трос, обвитый вокруг проушин столбов. Им очень часто пользовались греки и римляне.



Рис. 202.— Табличка из слоновой кости, найденная в Нимруде. (Б.М.) (Р. & С.)

Искусство резьбы по слоновой кости и гравировки практиковалось в Ассирии, судя по некоторым найденным табличкам и рисункам, которые явно ассирийские по мотиву и дизайну (рис. 201), а также по множеству слоновых бивней, найденных в руинах погребенных дворцов; но было четко установлено, что это искусство впервые было завезено в Ассирию путем ввоза египетских табличек и другой резьбы, а также по имитациям египетских изделий, изготовленных финикийскими художниками, и, вероятно, продавалось ассирийцам в качестве сувениров. продукт Египта.

Рис. 202, небольшая мемориальная доска, вполне вероятно, является одной из имитаций египетского дизайна с изображением лотоса жизни, который покоится на опоре или вершине капители. Эта форма лotosового капитала встречается повсюду на Кипре и во всех странах, где распространена финикийская торговля. Он явно египетского происхождения и, более чем вероятно, является источником ионической спиральной заглавной буквы греков. Маленький и прекрасно вырезанный сфинкс (рис. 203) является одним из многих египетских изделий из слоновой кости, попавших в Ассирию, и по мастерству исполнения неизмеримо превосходит любую ассирийскую резьбу.



Рис. 203.— Фрагмент слоновой кости в Британском музее; Реальный размер. Рисунок Готье. (Фото)

Здесь можно отметить, что ассирийский художник преуспел в плоской или гравированной обработке своих рисунков почти во всех отраслях искусства, но уступал египтянину в круглой резьбе; хотя в выражении интенсивной жизни, мужественности и движения, особенно в изображении животных, он превосходил египетского художника.

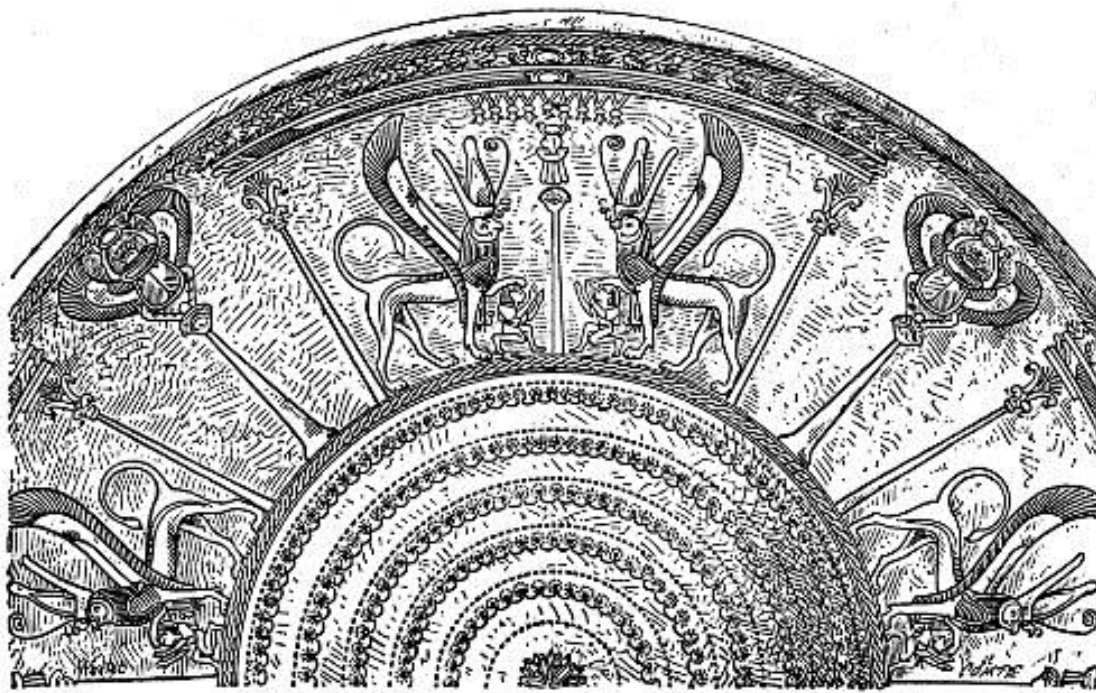


Рис. 204. Бронзовое блюдо диаметром 9 дюймов. (Б.М.) Нарисовано Бумажником. (П. И К.)

Есть одно важное произведение ассирийского искусства, заслуживающее внимания, — изысканные бронзовые чаши, кубки и подносы, выполненные в технике репуссе и обработанные резьбой гравера (рис. 204, 205). В этих изделиях мы можем распознать возрождение ассирийского искусства, основанного на искусстве египтян. В том, что они, должно быть, происходили из Ассирии, никто не может сомневаться, когда мы думаем, что обработка бронзы была так хорошо известна в Ассирии и Вавилонии; например, мы приводим великолепные пластины Балават из репусской бронзы Салманасара II (859-824 гг. до н.э.), которые сейчас находятся в Британском музее; и хотя узоры на некоторых из них явно египетские (рис. 204), в долине Нила до сих пор не найдено ни одного образца таких чаш или блюд.



Рис. 205. Бронзовая чашка диаметром 11 дюймов; из Лейарда.

Можно разумно предположить, что египетские мотивы были скопированы с изделий из слоновой кости или расписных ваз, привезенных в Ассирию финикийцами, и что мастера по бронзе, ассирийцы, скопировали такие рисунки на своих блюдах и чашах, а затем внедрили свои собственные отличительные рисунки, как можно видеть на рис. 205, рисунок, который является ассирийским во всех деталях, без каких-либо египетских следов. Рисунки, подобные последнему, опровергают теорию о том, что эти бронзовые чаши и блюда были полностью изготовлены в мастерских Тира и Библоса, но, несомненно, финикийские художники, которые на самом деле ничего не изобретали, могли, в свою очередь, скопировать эти рисунки на своих изделиях, когда обнаружили, что такие удобные и портативные товары можно легко транспортировать, и они наверняка найдут готовый рынок сбыта в других странах, граничащих со Средиземноморьем, как мы увидим при рассмотрении финикийского искусства. Важность дизайна таких удобных и нерушимых изделий в искусстве греков, киприотов и этрусков не только с точки зрения мастерства, но и с точки зрения изображенных на них тем, предполагающих орнамент и другие предметы,

возможно, также религиозные мотивы, для растущей цивилизации названных стран, вряд ли можно преувеличить.

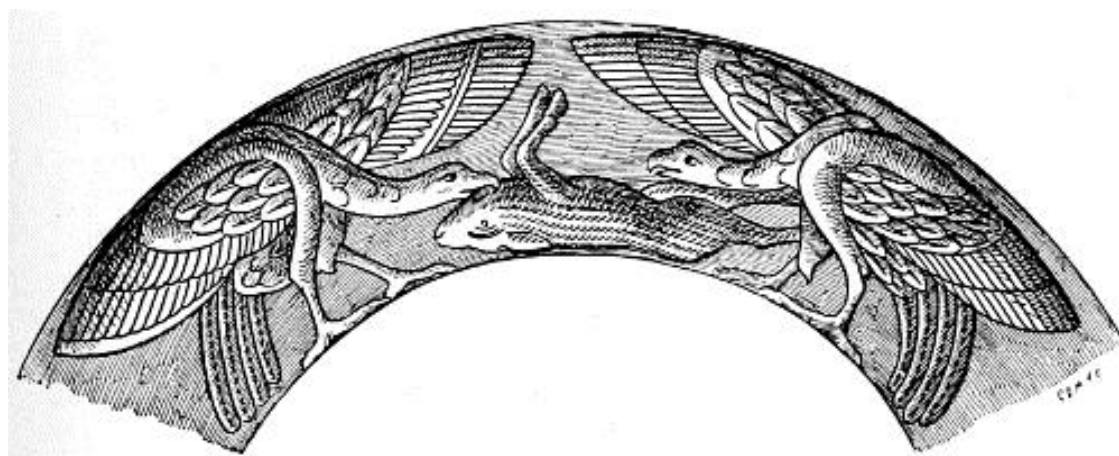


Рис. 206.—Кайма бронзовой чаши; из Лейарда. (Р. & С.)

При росписи по штукатурке (рис. 198) или нанесении эмали на плитки (рис. 194 и 200) и кирпичи вавилоняне и ассирийцы использовали очень мало цветов, не более пяти-шести, но они использовали их с большим преимуществом и декоративным эффектом, и всегда в однотонных тонах. Их раскрашенные фигуры, как правило, не имели никакого другого значения, кроме геометрического орнамента, и просто использовались как единицы в орнаментальной схеме (рис. 194). Цвета были: синий из лазурита; желтый - сурьмянистый свинец и немного олова; белый - оксид олова; черный - древесный уголь животного происхождения; красный - оксид железа; и еще один синий - оксид меди, который завершает, насколько это возможно, диапазон их палитры.



Рис. 207.
Цилиндр; из Сольди.
(Фото)

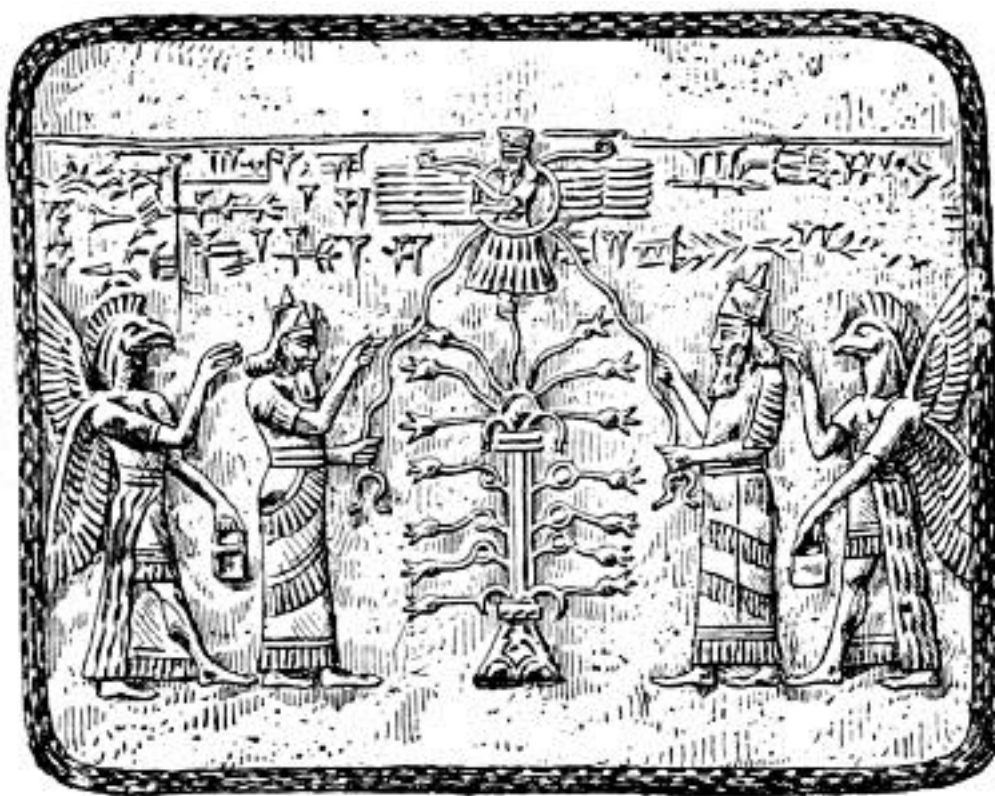


Рис. 208. Ассирийский цилиндр. Поклонение священному дереву. (Б.М.) (П. и К.)

Почти универсальным цветом основы был синий, глубокий темно-синий цвет из лазурита. В Хорсабаде М. Плейс была найдена масса синей пудры весом более двух фунтов, которая, как было установлено, изготавливалась из лазурита для нанесения эмали. Основная часть декора была желтого цвета, но часто использовался белый с черными контурами, а красного было немного. Зеленый оттенок был менее распространен, но предполагалось, что он был получен из смеси желтого и синего оксида меди.

Остатки керамики не очень многочисленны, а формы не имеют ничего особенного, на что стоило бы обратить особое внимание. Сосуды, такие как вазы, чашки и ковши из бронзы, изящны по форме и декору (рис. 209).

Ювелирные изделия и личные украшения были найдены только в ограниченном количестве и не очень хорошего качества по дизайну или материалу: барельефы предоставляют нам лучшую информацию о том, что было в этих изделиях.

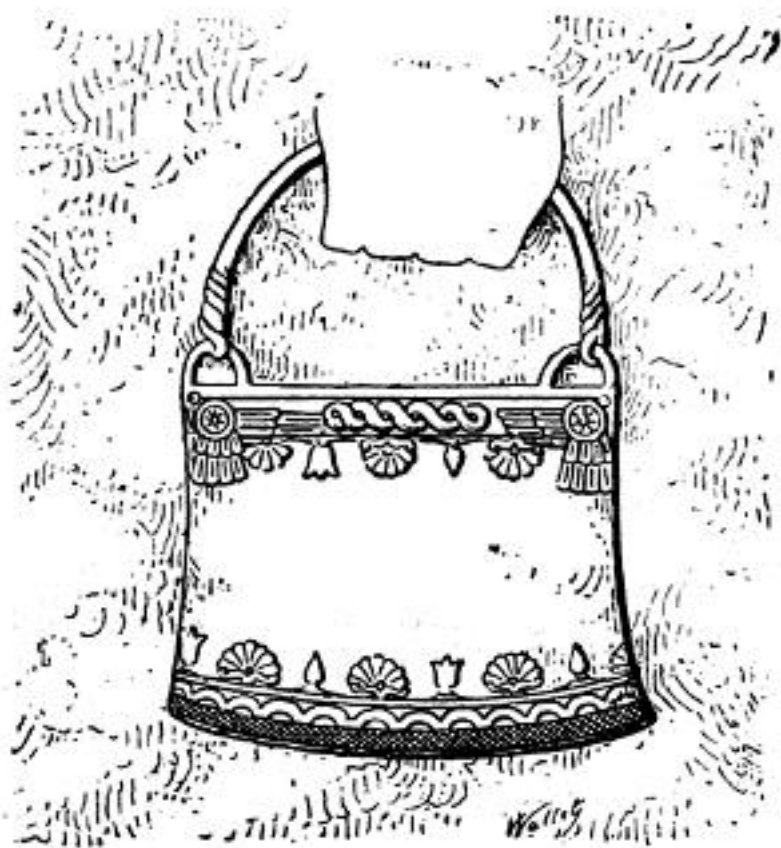


Рис. 209. Бронзовое ведро; из Лейарда. (P. & C.)

Огранка драгоценных камней и гравировка на цилиндрах были искусствами, широко распространенными в Вавилонии и Ассирии (рис. 208). На цилиндрах обычно были выгравированы предметы религиозного характера. На иллюстрации показан один из лучших ассирийских цилиндров с гравировкой, который когда-либо был найден. На нем изображены царь и божества, поклоняющиеся Священному Дереву, и Бог Ассур. В руках божеств можно увидеть бронзовые ковши, показанные на рис. 209.

Предполагается, что этот предмет является копией с барельефа. Материалом для изготовления этих цилиндров обычно были серпентин, халцедон, агат, черный мрамор, яшма и т. Д., И они использовались для оттискивания глиняных документов аналогично использованию обычных печатей (рис. 207).

ГЛАВА IX. ФИНИКИЙСКОЕ ИСКУССТВО.

Происхождение финикийского народа остается в тени. Согласно Геродоту, мы узнаем, что они пришли как восточная ветвь ханаанских народов, частью которых были и греки, и которые поселились у подножия Ливана, на побережье Сирийского моря, между горами Кармил и Касий.

Финикийский и древнееврейский языки очень похожи друг на друга, и из этого следует, что финикийцы принадлежали к семитской расе евреев. Древняя Финикия представляла собой узкую полосу суши, 130 миль в длину и всего несколько миль в ширину в самой широкой части. Тремя главными городами в древние времена были Тир, Сидон и Иоппия; тремя другими важными городами были Арвад, Гебал или Библос, и Акчо или Акко.

Арвад на севере, как и Тир на юге, был построен на скале на небольшом расстоянии от материка. Долгое время Тир был неприступен на своем скалистом месте, а канал длиной около трех четвертей мили отделял его от побережья материка. Благодаря своему особому положению он мог бросить вызов всем немаритским нациям, и только после того, как Александр Македонский построил перешеек, соединяющий его с финикийским побережьем, он пал. Жители Гебала или Библоса были, по словам Ренана, более похожи на евреев, чем любой другой финикийский народ.

Сидон был первым городом Финикии, приобретшим значение, а впоследствии Тир с еще большей энергией достиг могущества и величия; и оба из первоначальных колоний бедных рыбаков превратились в знаменитые порты, которые отправляли корабли во все точки Средиземноморья и даже на Британские острова, перевозя всевозможные товары для обмена на серебро, золото и олово, а также на другое сырье у варваров за морями, и доставляя это сырье обратно для снабжения художников и ремесленников Востока. Ни один из двух городов древнего мира не сделал так много для распространения и прогресса человеческой цивилизации, как приморские города Тир и Сидон.

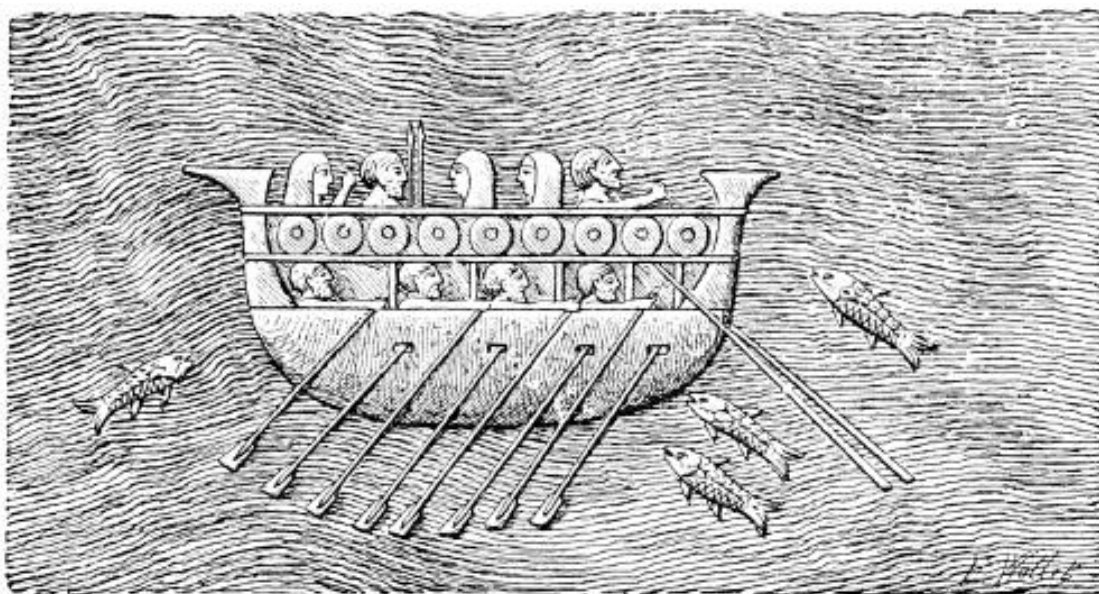


Рис. 210.— Финикийская торговая галера; из Лейарда. (P. & C.)

Как и остальная Финикия, Сидон, первый по силе, без сопротивления признал превосходство Египта. Это действительно было ей на руку, поскольку корабли Сидона могли плавать под египетским флагом в любой части Средиземного или других морей и таким образом существовать в безопасности под защитой могущественных монархов этой великой страны. В обмен на эту защиту финикийцы вели успешную торговлю египетскими товарами, тем самым извлекая выгоду для себя и своих хозяев в еще большей степени.

Финикийский флот фактически находился в полном распоряжении египтян, у которых в первые дни не было собственного флота.

Сидон был разграблен и взят филистимлянами около 1000 или 900 года до н.э., и с этого периода господство Тира возросло. Первым тирским царем, известным по имени, был Авиваал, современник Давида; его сыном был Хирам, друг Соломона.

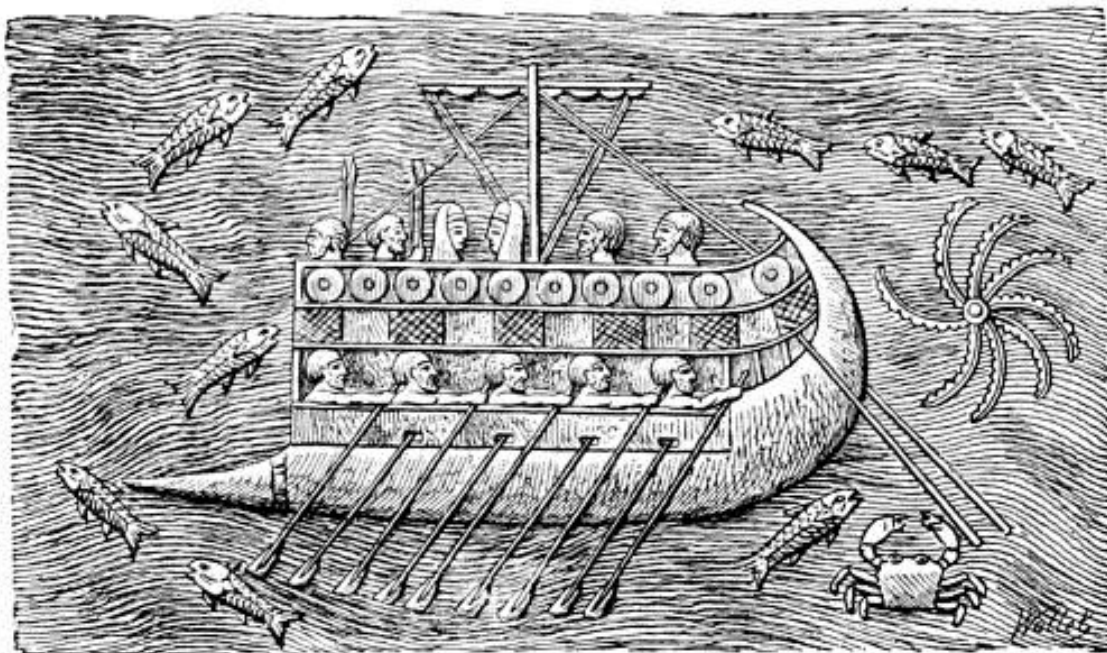


Рис. 211.—Финикийская военная галера; из Лейарда. (Р. & С.)

Впоследствии Тир, имевший тесные связи с Египтом, основал колонии в дельте Нила, самая известная из которых называлась “Новый город”, *Картадаст*, греки называли его Кархедон, а римляне - Карфагеном.

Эта дочь Тира достигла большого процветания, но никогда не забывала о своей преданности городу-матери. Их объединенные флоты плавали к колониям на Сардинии, Кипре, Греческом архипелаге и в Испании и основали их, ведя огромную торговлю как с Востоком, так и с Западом. Финикийские корабли, известные нам по рельефным изображениям, бывают двух видов: галеры с круглым носом, или грузовозы (рис. 210), и суда с таранной форштевнем, или военные галеры (рис. 211). Не было найдено никаких записей об их более крупных морских “торговых” судах.

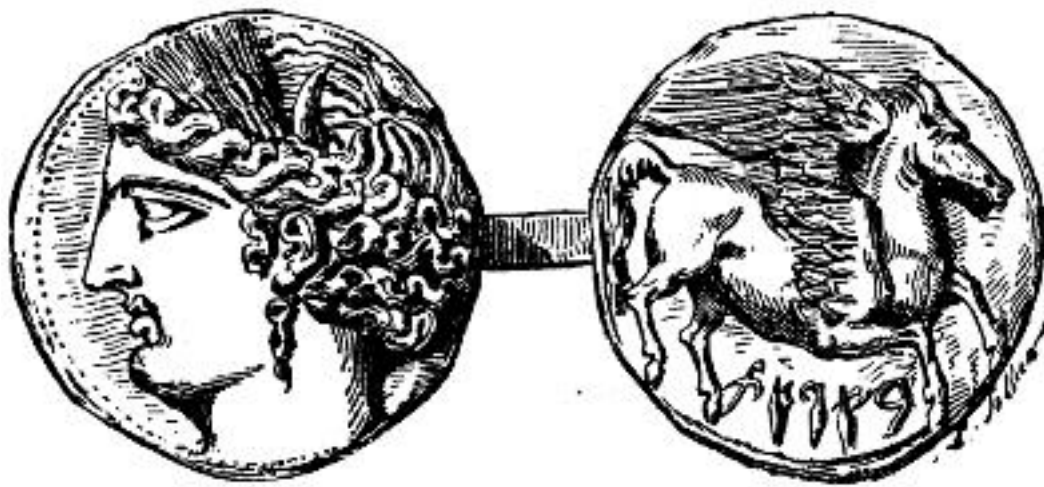


Рис. 212.—Карфагенская монета, серебро. (Фото)

Растущая мощь греков и этрусков и их совершенствование в кораблестроении вызвали новую конкуренцию с кораблями Тира на Востоке и, в конце концов, вынудили тирийцев искать новые рынки сбыта на Западе.



Рис. 213.—Карфагенская монета, Электрум. (Р. & С.)

Основным видом торговли тирийцев теперь стали металлы, главным из которых было олово, из-за большого спроса на него при изготовлении бронзы в этот период.

Их корабли доходили до островов Силли, до Корнуолла и Ирландии. Диодор упоминает, что нравы жителей Великобритании значительно смягчились от общения с “чужеземцами”, которые приходили к их берегам за оловом. Предполагается, что упомянутые незнакомцы были финикийскими карфагенянами.

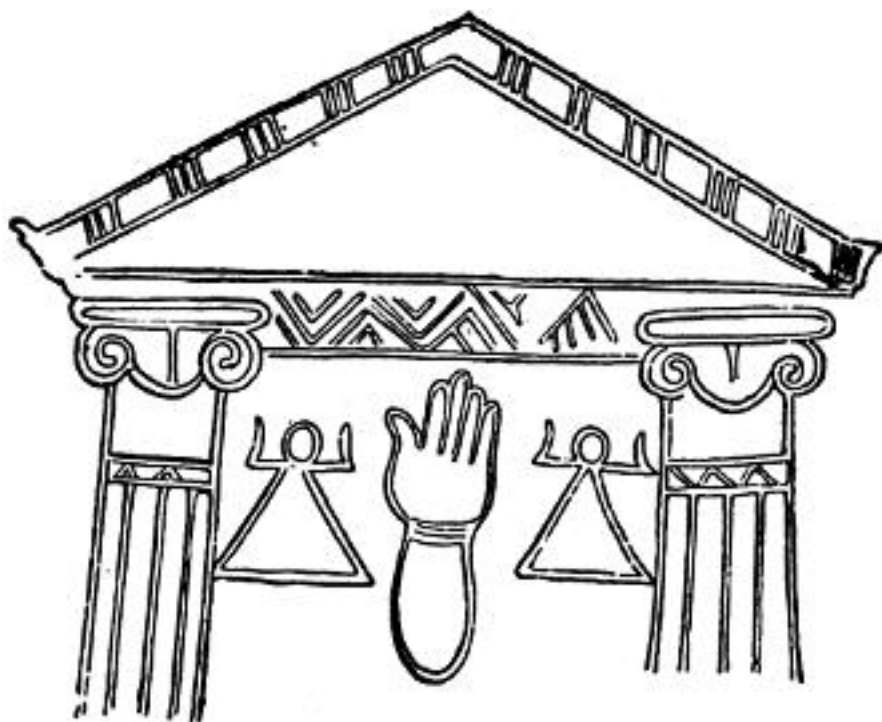


Рис. 214.—Обетная стела из Карфагена со священными эмблемами. (Фото)

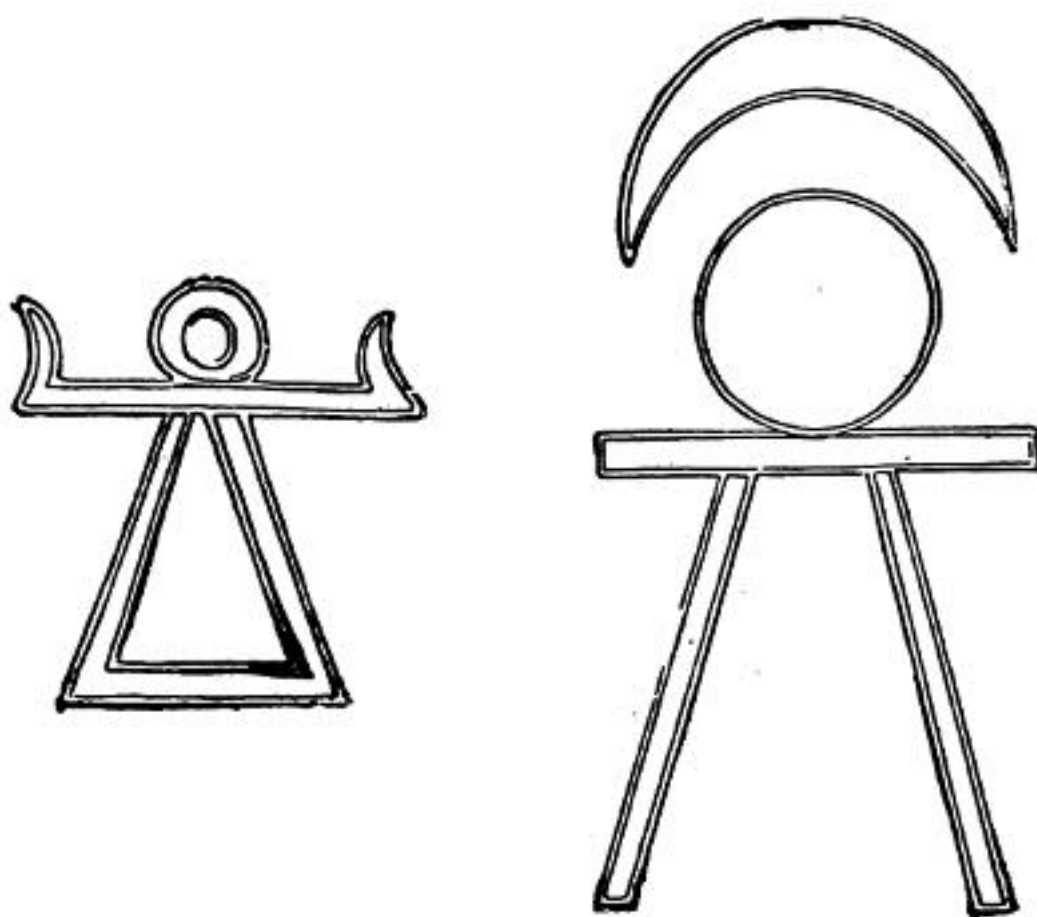


Рис. 215. Священные эмблемы с карфагенской обетной стелы. (Фото)

В четвертом веке до нашей эры карфагеняне вели войну против сицилийских греков, уносили статуи богов из их храмов и зашли так далеко, что стали копировать свои деньги, причем ранние финикийские монеты были копиями греческих (рис. 212, 213). Обетная стела (рис. 214) из Карфагена изображает греческие ионические колонны с “благословляющей рукой” и коллекцией священных финикийских эмблем. Примерно в это время в Карфагене работали греческие архитекторы. Финикийская архитектура во всех случаях состояла из заимствованных форм у окружающих народов.



Рис. 216.— Библосская монета со Священным конусом, увеличенная. (Фото)

Предполагается, что священные эмблемы (рис. 215) представляют конусообразные камни, *бетилы*, из Вефиля, "Дома Божьего", великого культа финикийцев. Знак сверху предназначен для грубого изображения головы и рук бога (Танит, лик Ваала?). Фигура справа снова представляет собой конус с эмблемами богини Астарты (Афродиты), лунными знаками. Священный конус изображен в окружении двора храма на монете из Библоса (рис. 216).



Рис. 217.—Астарта, терракота, высота 10½ дюйма (по горизонтали и вертикали)

Маленькие статуэтки финикийских богов и богинь (рис. 217) были оригиналами, по которым греки создавали свои **круглые скульптурные фигуры**. Среди финикийских богов были: Ваал, *Учитель*, *Бел* Ассирии, который, по-видимому, является общим титулом для любого главного божества города или местности, такого как *Баал Пеор*, *Баал-Сидон*, *Баал-Цур* или *Ваал* из Тира; *Танит*, или *лик Ваала*, которому поклонялись в Карфагене; *Молох*, или *Мелек*. Мелькарт-Баал-Цур было полным именем Великого Бога Тира, что означает

“Мелькарт, Повелитель Тира”. *Баалат* - титул, означающий “госпожа”, богиня, разделявшая трон Баала. Сидон-Асторет была *Баалат* Сидона, богиней Астартой, Истар ассирийцев и Афродитой или Венерой греков и римлян (рис. 217). Она была любимым божеством финикийцев и более личностным, чем любое из других их божеств. Она была самой природой, великой богиней жизни, руководящей созиданием, а также разрушением. Эта сиро-финикийская богиня сидонян была усыновлена Кипром, Киферой, Пафосом и Эриksom на Сицилии. Предполагается, что она также является богиней Луны. Голубь был для нее священным, и его приносили ей в жертву; финикийская статуэтка (рис. 217) изображает ее с голубем в руке. У финикийцев было много других второстепенных богов.

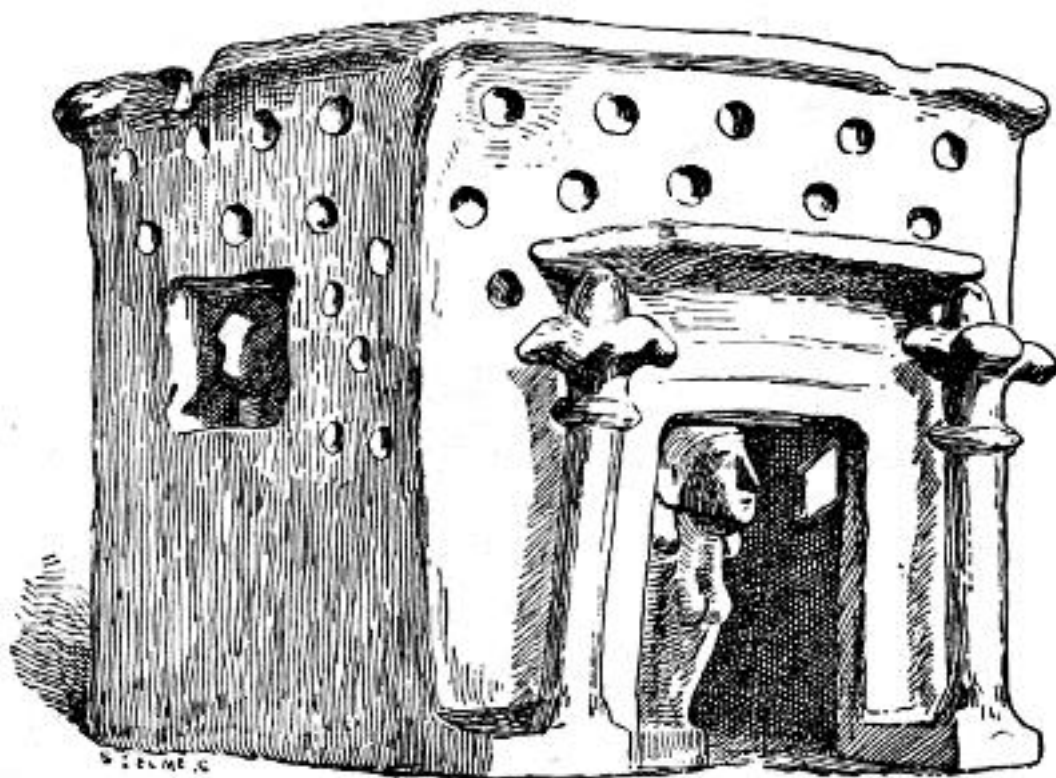


Рис. 218. Модель Небольшого храма из терракоты, Лувр. (Фото)

Терракотовая модель небольшого храма необычна по дизайну (рис. 218); она была найдена на Кипре и, возможно, была моделью святилища, посвященного Астарте. Как упоминалось ранее, финикийская архитектура, судя по немногочисленным найденным ее остаткам, состоит из заимствованных форм у других народов, и если заметно какое-либо развитие даже в декоративных формах, то в целом это можно отнести к растущему влиянию греков, особенно на Кипре и в Карфагене. Гробница в Амрите (рис. 219), с другой стороны, явно ассирийская во всех деталях и является прекрасным примером архитектурных пропорций.

Фрагмент антаблемента из храма в Библе (рис. 220) относится к более позднему времени и в дизайне и отделке лепнины имеет ярко выраженные черты греко-римской работы с добавлением египетского крылатого шара и аспидов.

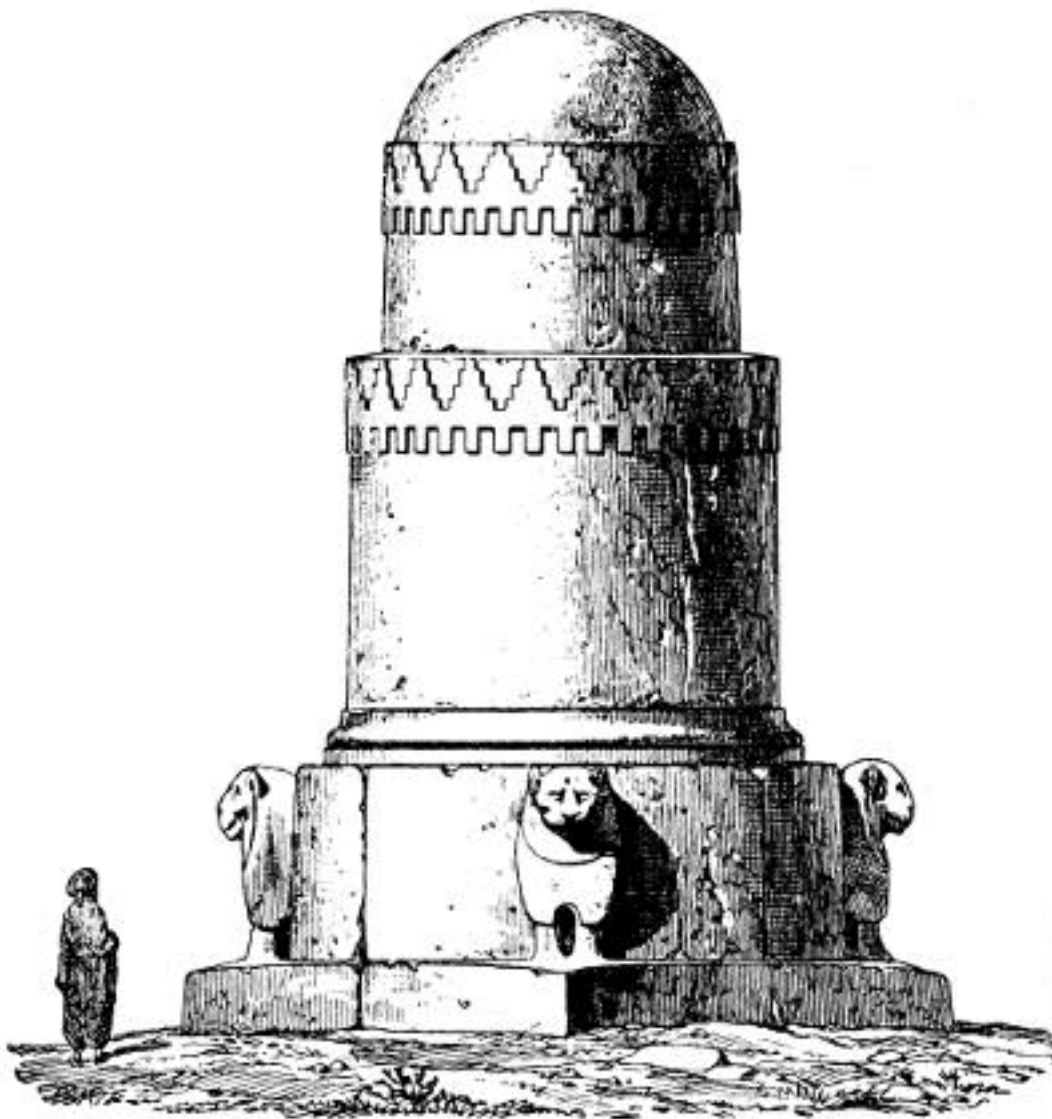


Рис. 219.—Гробница Амрит, отреставрированная по Ренану. (Фото и видео)

Кипр был зависимой страной от Финикии; многие вазы и великое множество других предметов искусства и сокровищ были извлечены на свет из гробниц и подземных помещений бывших храмов, главным образом, с помощью генерала ди Чезнолы.

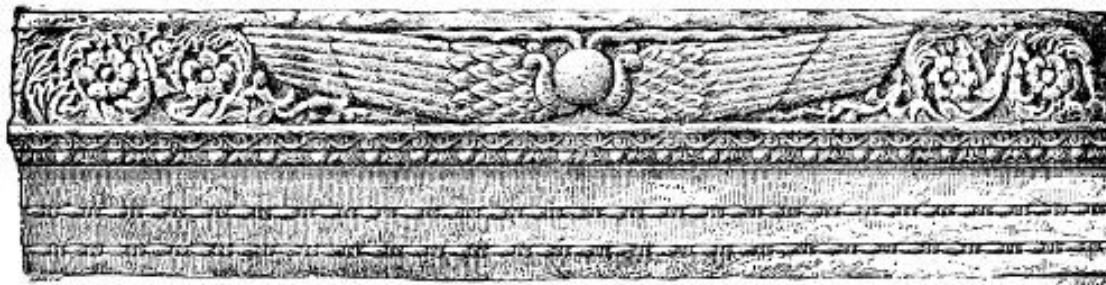


Рис. 220.—Антаблемент из храма в Библе. Нарисован Кошельком. (П. и С.)]

Серия капителей (рис. 221-224) наглядно демонстрирует принцип работы ионических спиралей. Первый (рис. 221) самый простой, следующий (рис. 222) имеет треугольную точку между нижними завитками, которую мы видим во многих формах лотоса египетской работы (см. Рис. 202), и, помимо любопытных двойных завитушек в форме лодочки вверх, имеет другие бутоны лотоса под счетами. Другая капитель (рис. 223) имеет все элементы

ионической капители Эректея, но расположена в совершенно ином порядке и больше похожа на византийскую, чем на что-либо другое. Заглавная буква, найденная в Китионе, на Кипре, является явно ионической греческой, но на более ранней стадии, непосредственно перед периодом полного развития ионического языка (рис. 224). Едва ли можно сомневаться в том, что первые два явно египетских элемента происходят от лотоса и, безусловно, могут быть приняты за предшественников чистого ионического греческого. Столица из Китиона принадлежала храму Астарты, который когда-то стоял на кургане в Китионе.

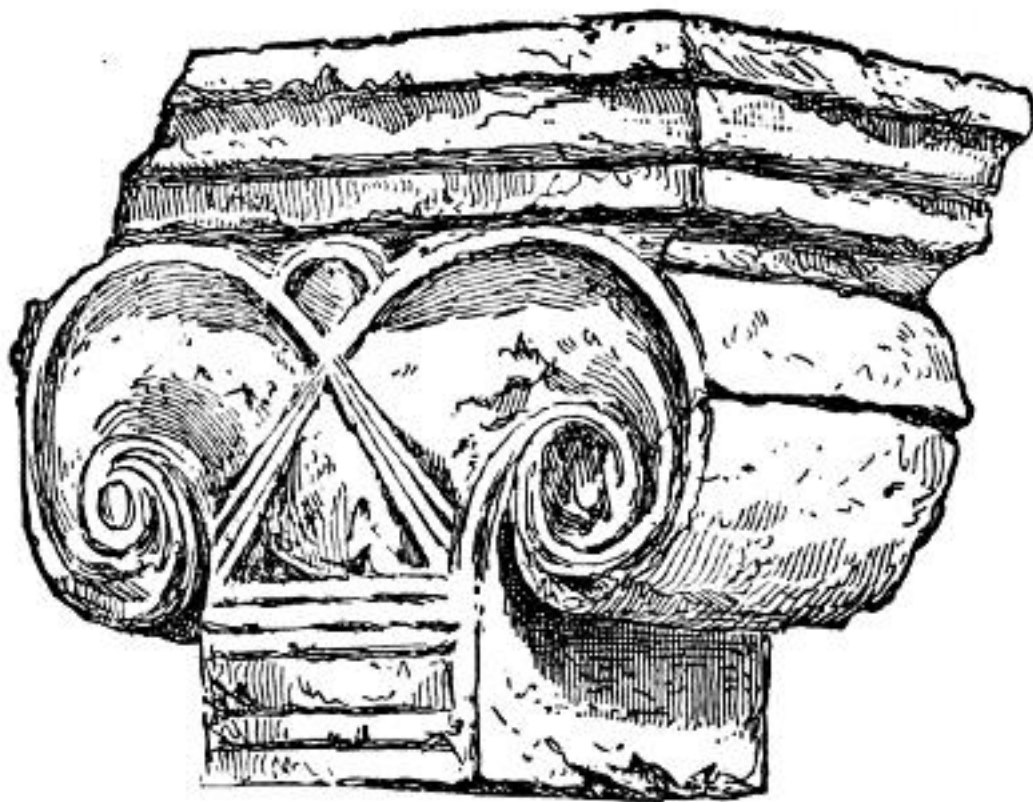


Рис. 221.—Столица Кипра. (Фото)

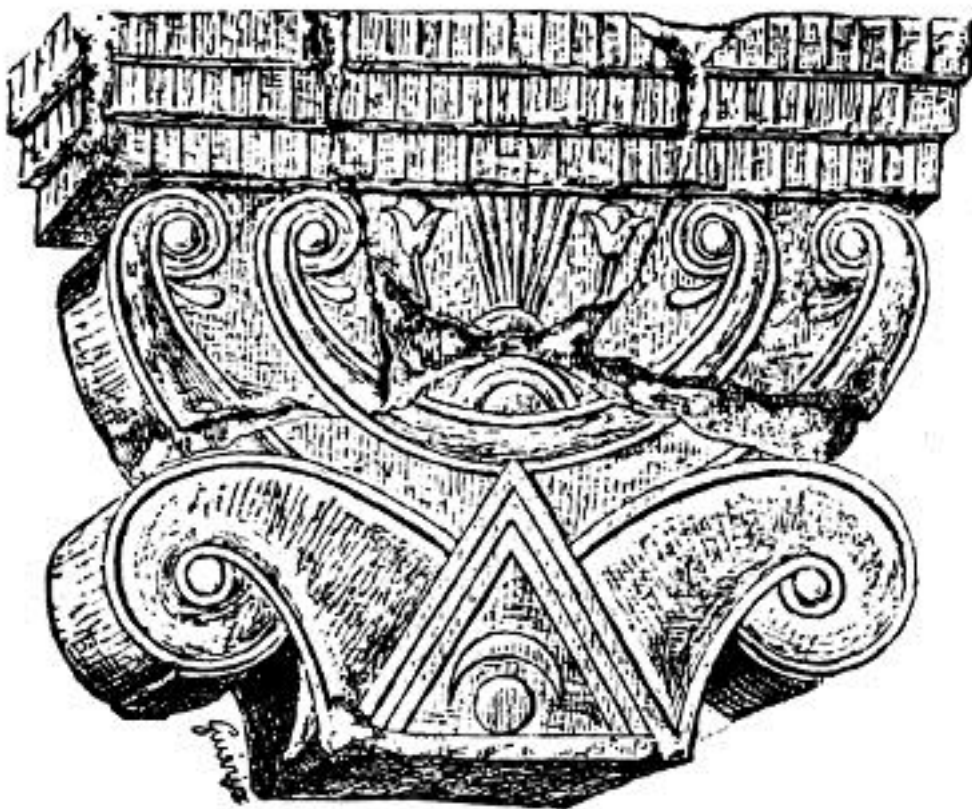


Рис. 222.—Столица Кипра. (Фото)

Капитель, найденная на Голгосе (рис. 225), явно представляет собой раннюю форму греческого дорического стиля. Если от финикийской архитектуры было найдено мало остатков, то, с другой стороны, было обнаружено множество предметов второстепенного искусства, несущих на себе безошибочный отпечаток финикийского мастерства.



Рис. 223. — Столица в Джеззе, известняк. Нарисован Саладином. Высота 26 дюймов (П. и С.)

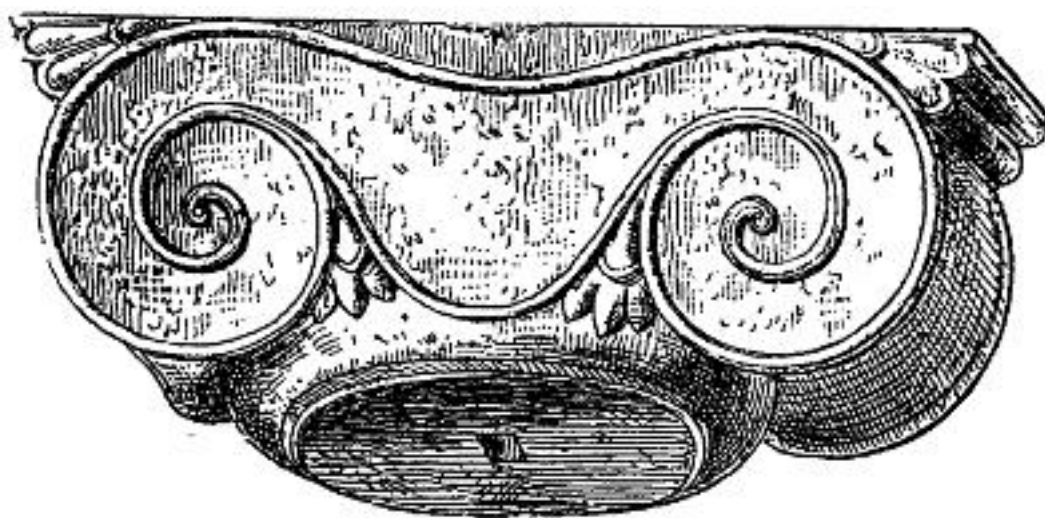


Рис. 224. —Капитель из Китиона, высота 18 дюймов. Нарисовано Саладином. (Фото и Видео)

Некоторые бронзовые чаши и блюда, серебряные кубки, а также резьба по слоновой кости, хотя в основном выполненные в египетском или ассирийском стиле, на самом деле были работой финикийских мастеров. Последние не замедлили скопировать мотивы вышеназванных народов, но мастерство изготовления, особенно бронзы и серебра, было их собственным. Финикийцы были высококвалифицированными мастерами в обработке металла, и у нас есть доказательства того, что они участвовали в строительстве и украшении Иерусалимского храма. Бронзовые и серебряные чаши и блюда доставлялись во все страны, где финикийцы вели торговые операции, и их находили в Микенах, Этрурии, на Кипре, Сардинии и др. Как указывалось ранее в нашем обзоре этих предметов ассирийского

искусства, ассирийцы были первыми, кто изготовил эти изделия по копиям египетского дизайна, а затем изготовил другие с чисто ассирийским дизайном. Финикийцы, в свою очередь, подражали обоим и вели с ними большую торговлю. Серебряное блюдо (рис. 226) было найдено в 1876 году в некрополе древнего Пренесте в Лациуме, и в той же гробнице было найдено множество ваз, диадем и драгоценных камней финикийской работы. На этом блюде четко выгравирована надпись финикийскими иероглифами, сообщающая имя первого владельца, Эсмунджаир-бен-Асто. Финикийские надписи и, прежде всего, отсутствие метода или расположения тем или мотивов на изделиях указывают на их финикийское происхождение. Серебряное блюдо имеет больше значения в использовании египетских мотивов, чем некоторые другие, но на иероглифы [hieroglyphics](#).

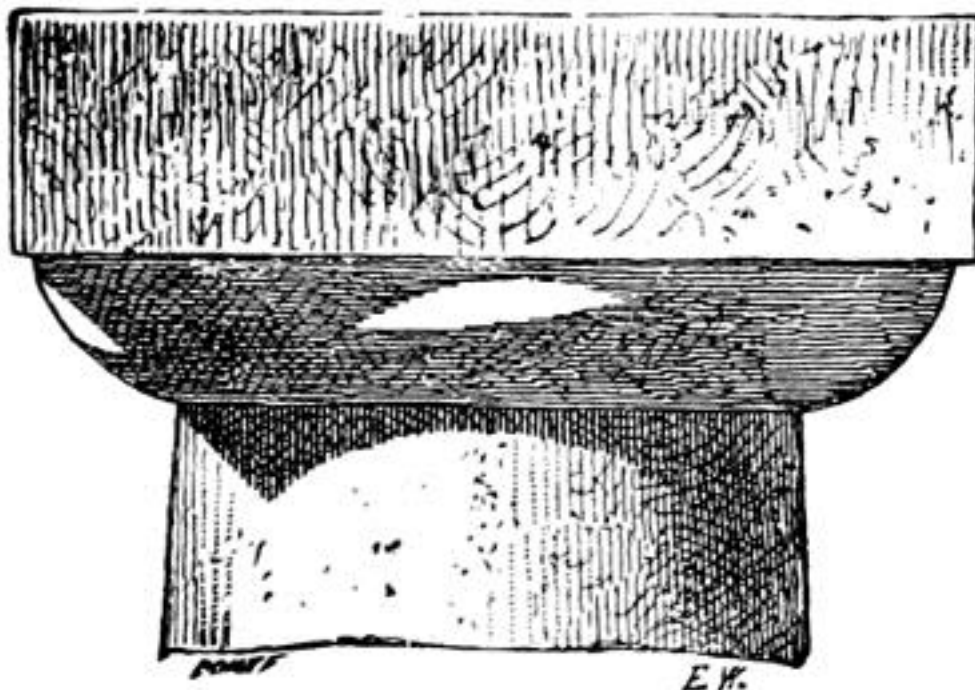


Рис. 225. —Капитель с Голгоса (Чеккальди). (Фото)



Рис. 226. Финикийское блюдо, серебро, диаметр 7 дюймов. Нарисовано бумажником. (П. И К.)

Серебряно-позолоченный кубок или патера из Кюриума (рис. 227) является прекрасной иллюстрацией этой смеси египетских и ассирийских идей, собранных из множества предметов или узоров, используемых в торговле. Центральная деталь ассирийская, как и канатный орнамент. Внутренний ряд животных ассирийский по ощущениям, но среди них представлен египетский сфинкс; но внешняя кайма самая любопытная из всех, поскольку она содержит шесть или семь отдельных египетских сцен, каждая из которых разделена древом жизни или пальмами, случайно взятыми из рисунков барельефов. Финикийский ювелир, очевидно, не понимая истории этих египетских мистерий, использовал их просто как декоративные элементы. Мастерство исполнения достойно восхищения; сначала работа отбивается при повторном обжиге, а затем обрабатывается, и ее можно описать как смесь этих двух методов.



Рис. 227.Патера из Кюриума, диаметр 8 дюймов (П. П.)

Красивый египетский рисунок коровы и теленка на папирусной ленте образует центральный медальон финикийской чаши, найденной в Цере (рис. 228).

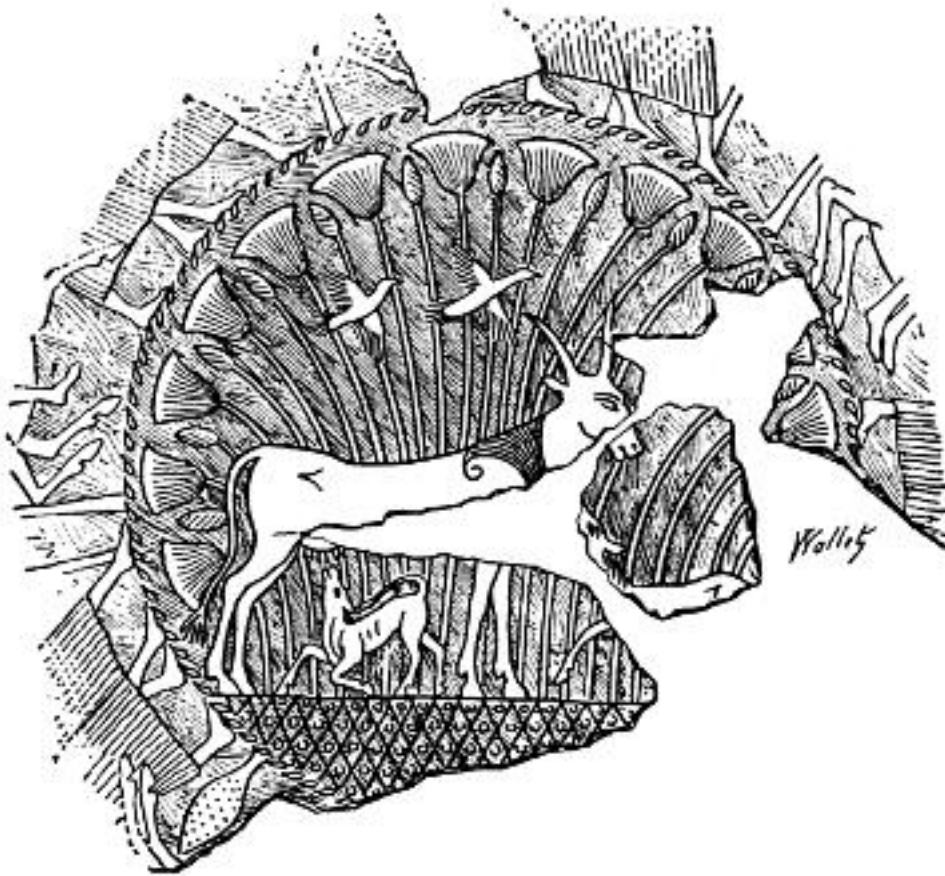


Рис. 228.—Медальон в центре; из чашки от Griffi. (Фото)

Египетские сосуды, изображенные в гробнице Рехмара (рис. 229), в основном изготовлены из металла и имеют финикийский дизайн. Они были бы проданы египтянам, поскольку первые поставляли последним большинство изделий из металла ручной работы; было найдено много ободков и ручек искусной работы, но почти нет целых форм этих ваз, хотя у нас есть многие из их форм, сохранившихся в греческих и этрусских изделиях.

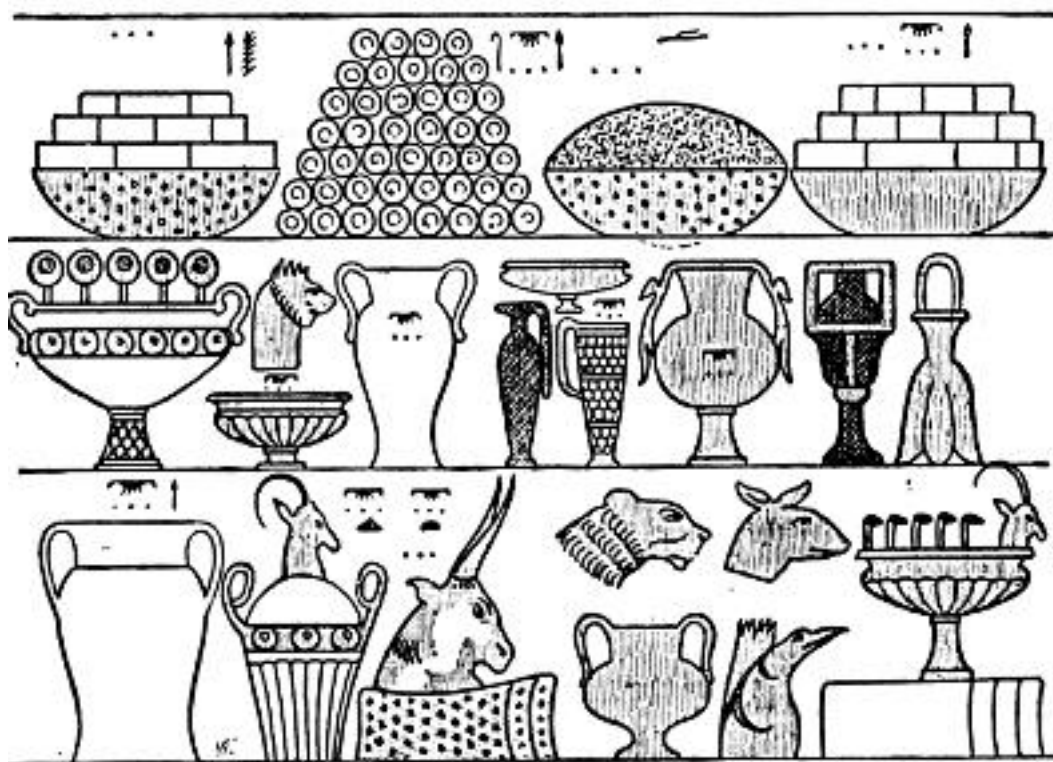


Рис. 229. Сосуды, изображенные в гробнице Рехмара; из Уилкмана.

В изготовлении личных украшений финикийцы были столь же искусны, как греки и этруски; греки превзошли финикийцев только в том, что касалось высших мотивов дизайна. Мы приводим один или два образца их украшений на рис. с 230 по 233.



Рис. 230.—Золотой браслет; из Тарроса. (В.М.) (Р. & С.)

Кипр с древнейших времен был населен смешением рас, в которых был представлен греческий или эллинский элемент, и хотя номинально Кипр находился в финикийской зависимости, превосходство греческого художественного гения проявилось в искусстве страны очень рано. Некоторые из уже отмеченных архитектурных особенностей, в частности, ионические капители, могут быть приведены в качестве примеров этого; и другая очень важная отрасль, второстепенное искусство гончарного дела, может предоставить дополнительные примеры тенденции греческого искусства, хотя и проникнутого смесью финикийских влияний.



Рис. 231. Серебряная булавка, Цезнола.



Рис. 232. Подвеска в виде Дикой козы, золото. (Б.М.)



Рис. 233. Золотая серьга от Cesnola.

Кипр всегда особенно славился своими керамическими изделиями. Остров богат гончарной глиной двух видов — черноземной и красной. Самый древний из известных кипрских ваз

имеет хорошую форму и обычно снабжается ручками в соответствии с назначением вазы. Изготовление и прилаживание ручек достигается только тогда, когда искусство гончара хорошо развито.



Рис. 234. Бутылка с резным орнаментом от Cesnola. (P. & C.)



Рис. 235. Бутылка с геометрическим декором. (Фото)

Две вазы (рис. 234, 235) относятся к древнейшим датам и украшены исключительно древнейшей формой геометрического орнамента. Та, что с ручкой, особенно хороша по форме и украшена резьбой, напоминающей работу сграффито. Фантастические формы животных, выполненные в виде ваз и сосудов для питья, были очень распространены на Кипре. Хотя не многие из них можно назвать красивыми, все же для их моделирования требовались значительные навыки и знания (рис. 236). Сосуд в форме козла очень реалистичен. Чаша или кратер (рис. 237) украшен цветком лотоса и геометрическими полосами и делениями; он окрашен светло-коричневым и красным по кремовому фону. Украшение чаши более сложное, в нем есть новый элемент в виде какой-то водяной птицы, расположенной по-ассирийски по обе стороны от священного дерева, и знак солнца, заполняющий пространство рядом с одной из ног птицы (рис. 238). Еще одной очень интересной и красивой вазой является Нохое (рис. 239). На нем нарисована еще одна птица, и в то же время геометрические шашечки и линии все еще остаются на нем как часть декора. На этой вазе также можно увидеть два знака луны и священный знак солнца, филфот, или свастику, повторенные четыре раза. Эти священные знаки часто встречаются на кипрской керамике. Последняя ваза по форме и декору более греческая, чем большинство кипрских ваз. На более крупном Нохое (рис. 240) изображена человеческая фигура с какими-то водоплавающими птицами; на губах у него священный знак. Хотя предмет напоминает Египет, дизайн и исполнение, возможно, были выполнены умным греческим художником. Стилль исполнения и рисунок на этих вазах может быть немного архаичным, но дизайн и смелая манера исполнения в высшей степени правильны и как нельзя лучше подходят для украшения керамики.



Рис. 236. Сосуд в форме козла. (П. и С.)



Рис. 237. Чаша из коллекции Piot, высота 6½ дюйма (по горизонтали и вертикали)

Открытие стеклоделия приписывается финикийцам, но это неверно; египтяне изготавливали изделия из стекла и использовали стекло в своих стеклянных эмалированных плитках и кирпичах задолго до того, как финикийцы имели какие-либо связи с Египтом. Скорее всего, именно потому, что финикийцы так много торговали стеклом, а также по тем причинам, что у них были крупные стекольные мануфактуры в Тире и других местах, им с давних времен приписывали звание изобретателей стекла. Самая старая датированная стеклянная бутылка или ваза в мире из Египта, которая сейчас находится в Британском музее. Она носит имя Тутмоса III. (1600 г. до н.э.). Корпус бирюзово-голубой с желтыми деталями декора и иероглифами; рукоятка темно-синяя с желтыми и белыми отметинами.

Финикийцы в более поздний период были обширными производителями стеклянных изделий и изготавливали стекло трех видов: прозрачное, но всегда с легким зеленоватым оттенком, цветное, прозрачное и непрозрачное.

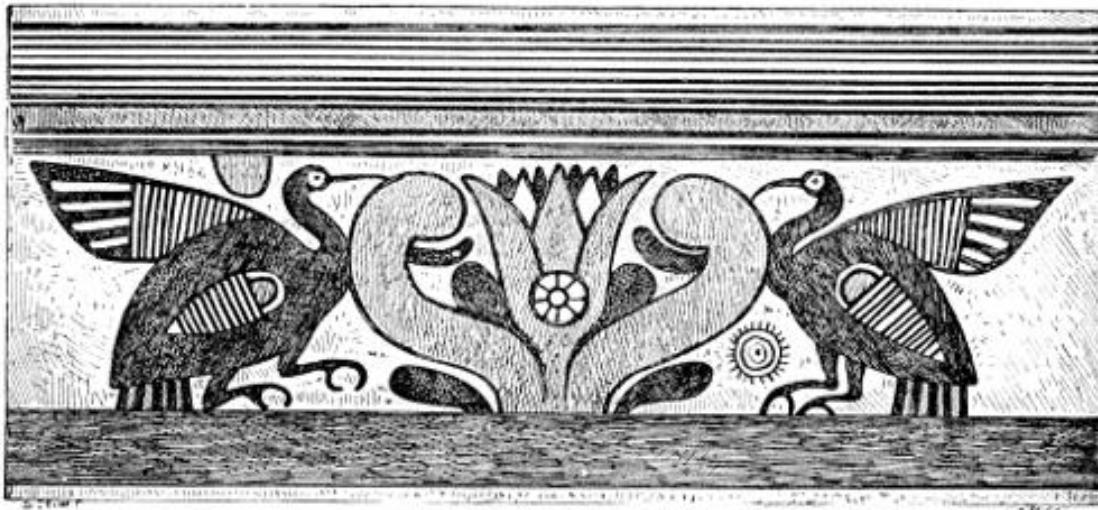


Рис. 238. Деталь оформления чашки. (Рисунок)

На Кипре было найдено огромное количество стеклянных бутылок, статуэток, ваз, бляшек и бусин. Бутылки и вазы, которые ценились наиболее высоко, были украшены в основном чередующимися линиями ярких цветов, таких как синий, зеленый, желтый, белый и фиолетовый. Бусины, конусы, амулеты, скарабеи, головы животных и статуэтки, а также бутылки и вазы были изготовлены как финикийскими, так и египетскими мастерами, некоторые из них были отлиты в формы, а некоторые выдуты. В Национальной библиотеке Франции находится кубок под названием "Кубок Хосрова II", сделанный из стекла и украшенный искусственными драгоценными камнями. Лучшим произведением искусства из стекла является знаменитая портлендская ваза в Британском музее. Украшение на этой вазе выполнено в виде рельефной камеи из стекла.



Рис. 239.—Нонохоэ, Нью-Йоркский музей. (Фото)

Маленькие цилиндрические флакончики для духов из стекла, известные как *алебастро*, относятся к глубокой древности; обычно их вкладывали в руки умерших.

Считается, что финикийцы в искусстве ткачества и изготовления текстиля ничем не отличались от жителей Востока или египтян и, возможно, сами поставляли египетский муслин и постельное белье, а также привозили свои ковры с Востока, которые тогда, как и сейчас, славились своей мягкостью и яркостью окраски. У нас есть свидетельства Гомера о том, что сидонские рабы были очень искусны в вышивании. “Золотыми нитями или цветом, контрастирующим с цветом земли, они рисовали фантастических зверей всех видов”.

Эти вышивки, вероятно, имели бы украшение, подобное тому, которое можно найти на металлических блюдах, и, возможно, имитацию тех украшений, которые мы видим на вышитых мантиях ассирийских царей (рис. 162А, 163А), и схема украшения, вероятно, представляла бы собой разделение поля на полосы и круги, каждый из которых заполнен египетскими или ассирийскими мотивами.



Рис. 240.—Нонохэ, Нью-Йоркский музей. (Фото)

На Кипре мы можем легко сделать вывод, что текстиль, как и другие мануфактуры, находился под сильным влиянием египетского искусства. Финикийцы были известны своим знаменитым фиолетовым красителем, получаемым из семейств моллюсков *Murex* и *Purpura*. Этот фиолетовый краситель имел всемирную известность. Его большим преимуществом было то, что под воздействием света и солнечных лучей он приобретал более быстрый и насыщенный цвет, что противоречит большинству красителей. Это было очень дорого из-за сложности извлечения его из рыбы и огромных количеств, необходимых для получения даже небольшого количества красителя. В городе Тир были обширные фабрики по изготовлению тирского пурпура. В настоящее время его не добывают из моллюсков, поскольку, конечно, было найдено множество других и более дешевых способов получения аналогичного цвета.

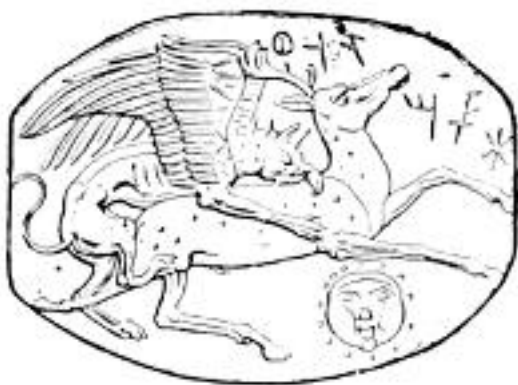


Рис. 241. Глубокая печать на халцедоне.
(Рисунок и иллюстрация)

Финикийцы были мастерами резьбы по слоновой кости, раковинам и драгоценным камням (рис. 241), поскольку было найдено множество примеров этих искусств, но мы сожалеем, что ограничения этого тома не позволяют нам углубиться в эти предметы так полно, как мы могли бы пожелать.

ГЛАВА X. ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ПЕРСИИ.

Персия занимает то, что известно как Иранское плоскогорье, и представляет собой плато, ограниченное на севере горами Эльбурз, Арменией и Афганистаном; горами Бол-ур и Гиндукуш на востоке; высотами, параллельными Индийскому океану на юге; и Персидским заливом, цепями Загрос и Арарат на западе.

Горы Загрос отделяли Персию на этой части Иранского плато от Ассирии, которая была известна как часть Мидии. Ассирийцы под командованием Тиглатпаласара взобрались на эти горы и завоевали Мидию.

Мидяне всегда считались персами частью одной нации, будучи тесно связанными друг с другом языком, религией, манерами и обычаями.

Мидяне были первыми, кто вышел из состояния варварства, благодаря своей близости к ассирийцам. После завоевания Вавилона (539 г. до н.э.) мидяне и персы спустились со своих гор в долину Тигра под предводительством Кира, первого персидского царя династии Ахеменидов. Имя Ахемениды было дано греками потомкам местного вождя по имени Ахаманиш и одной из старейших семей Персии. Кир прошел маршем через Малую Азию в Азиатскую Грецию, захватил все города на своем пути и заставил их платить дань. При Камбизе (527 г. до н.э.) страны Сирии, Палестины, Финикии, Ассирии, Вавилонии и Египта — почти вся цивилизация старого света от Средиземноморья до Инда — принадлежали Персидской империи. Вражда между азиатами и эллинами продолжалась в течение двухсот лет, пока Александр Македонский не положил ей конец в битвах при Иссе и Арбеле (334-330 гг. до н.э.). Почти столетие Персия находилась в вассальной зависимости от греков, но все еще сохраняла свои древние обычаи и древний культ огнепоклонства, национальную

религию, хотя это было в значительной степени подорвано учениями греческих завоевателей.

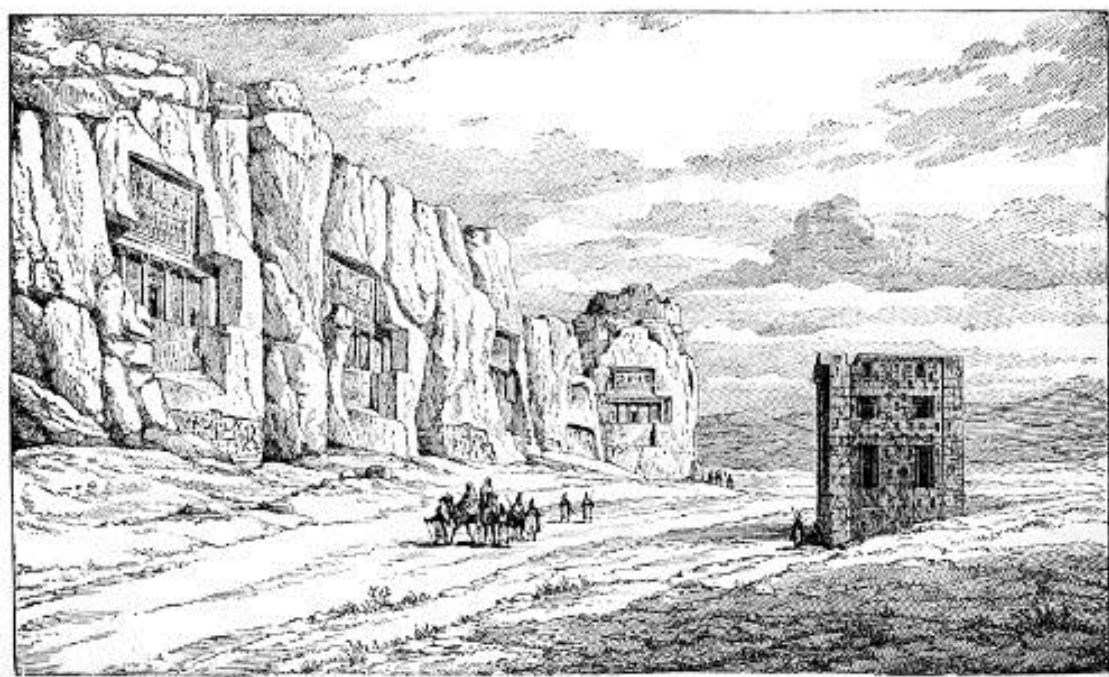


Рис. 242.—Накш-и-Рустем, общий вид вырубленных в скале гробниц. (Ф.К.)

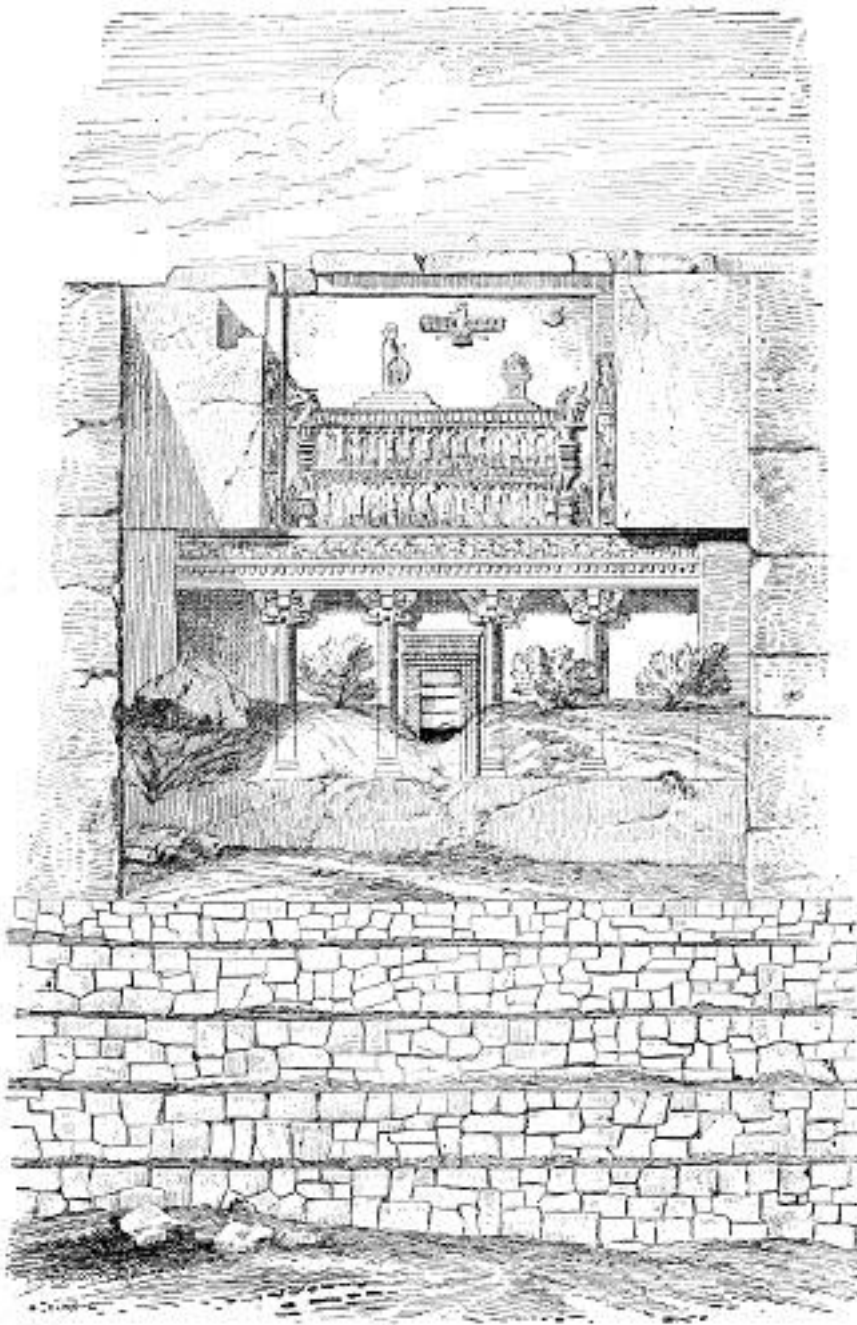


Рис. 243.—Персеполь. Гробница на северо-востоке. Возвышение. (Ф.К.)

Греки, в свою очередь, были свергнуты парфянами, североазиатским племенем, правившим в Персии вплоть до 226 г. до н.э., когда коренная семья Сасанидов с юга вернула Персии ее прежнюю свободу и снова установила древнее поклонение Ахура-Мазде, а также попыталась восстановить искусство Первой династии. Однако греческое и римское влияние было слишком сильно в тот период, чтобы от него можно было полностью избавиться, несмотря на возобновившееся проявление патриотизма. Например, большое количество греческой мебели, утвари и фигурок греческих богов, должно быть, попали в Персию во времена правления Селевкидов — греческих правителей — и, должно быть, повлияли на исконно персидское искусство; кроме того, идеи были заимствованы у предметов искусства и других вещей, которые персы в прежние времена награбили в греческих храмах и унесли с собой домой. Когда арабы, наконец, свергли династию Сасанидов и завоевали Персию, государственная религия огнепоклонства была запрещена, но мусульманская религия никогда не имела такого влияния в Персии, как в других странах, персы приняли ее светскую

форму — шиитскую — в отличие от более набожной формы - суннитской. Этой причине приписывается независимость Персии по сей день среди других мусульманских стран мира.

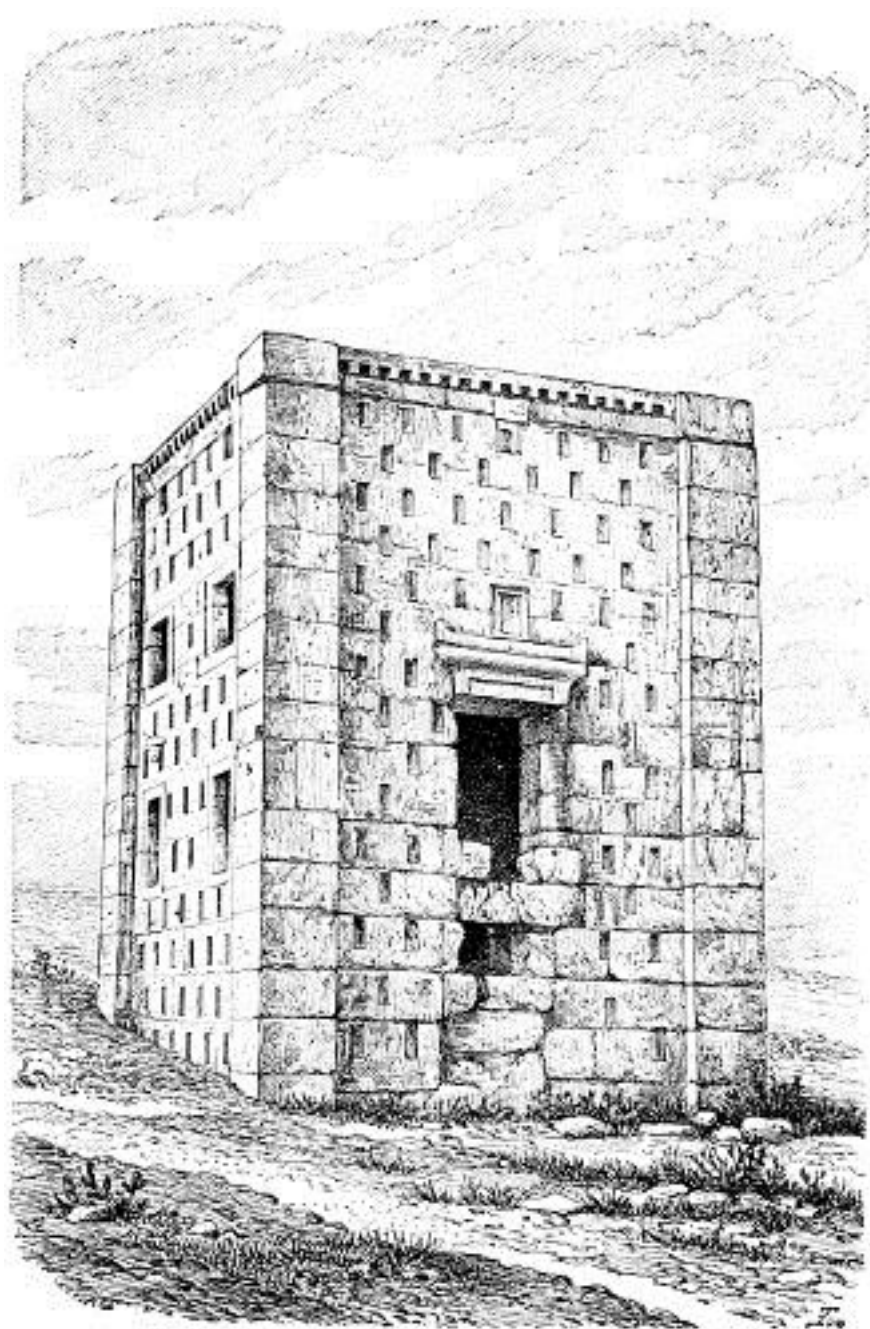


Рис. 244. Погребальная башня в Накш-и-Рустеме. (D.) (P. & C.)

Именно в период Первой империи в Персии впервые появились величайшие произведения архитектуры. Из остатков этого периода ясно, что национальная архитектура Персии состояла из смеси ассирийских, египетских и греческих элементов, оригинально сочетавшихся друг с другом. Художники и архитекторы, создавшие национальный персидский стиль, вряд ли были коренными персами, поскольку в Персии не было прежнего сколько-нибудь важного стиля, на основе которого можно было бы основывать или развивать такие великие произведения, как знаменитые дворцы. Поэтому вполне вероятно, что художники и архитекторы были финикийской или греческой национальности. Действительно, на зданиях появляются записи с греческими именами архитекторов некоторых дворцов лучших периодов, и древняя история упоминает имена более чем одного

греческого скульптора, которого победоносные цари привезли в Персию для этой цели и побудили работать на них благодаря хорошему обращению и заботе. Многие греческие художники также были политическими беженцами, которые нашли работу и радушный прием в Персии.

Именно когда Кир стал хозяином Западной Азии, персы начали подумывать о строительстве знаменитых дворцов в Персеполе, Сузах и Пасаргадах. Большинство этих дворцов и гробниц были построены из мелкозернистого известняка, который в большом количестве встречается в горной стране Персия. Царские гробницы были, как правило, высечены в живой известняковой породе (рис. 242). Они относятся ко времени Дария, и все они одного типа, которые, по-видимому, были изобретены одним умом, и после того, как первый был вырезан, как *слеос*, из местной породы — вероятно, самой породы Дария, — остальные были точно скопированы с него. Большая высота от земли самой гробницы была устроена для безопасности от посягательств. Скульптурная фигура царя представлена вверху, в акте поклонения священному огню, который виден справа; в центре верхней части поля изображены эмблема бога Ахура-Мазды и солнечный диск (рис. 243). Более древняя форма гробницы, “построенная” гробница, видна справа от вырубленных в скале гробниц, а увеличенная иллюстрация этого прямоугольного кладбища приведена на рис. 244. Последний тип гробниц относится ко временам Кира.

Мы не должны особо интересоваться религиозной архитектурой Древней Персии. Там, где требовались храмы в других странах, огненные жертвенники заняли свое место в Персии (рис. 245). Эти алтари, по причине их использования, обычно находились на “возвышенных местах”, на вершинах холмов и на скалах.

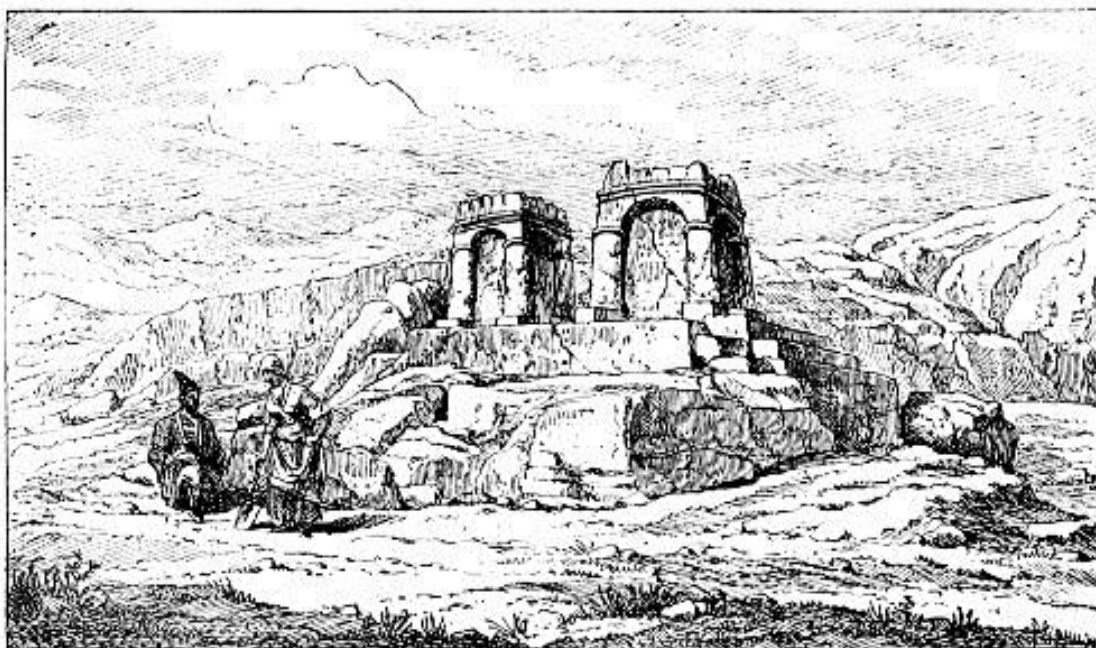


Рис. 245.— Жертвенники огня, Накш-и-Рустем. (F.C.) (P. & C.)

Огненные жертвенники в Накш-и-Рустеме действительно являются единым целым со скалой, на которой они стоят. Остатки храма огня были обнаружены в Феруз-Абаде, у которого, как предполагается, была крыша; но торцы храма были открытыми, со священным очагом наверху и в центре высокого лестничного пролета в четырехугольном плане.

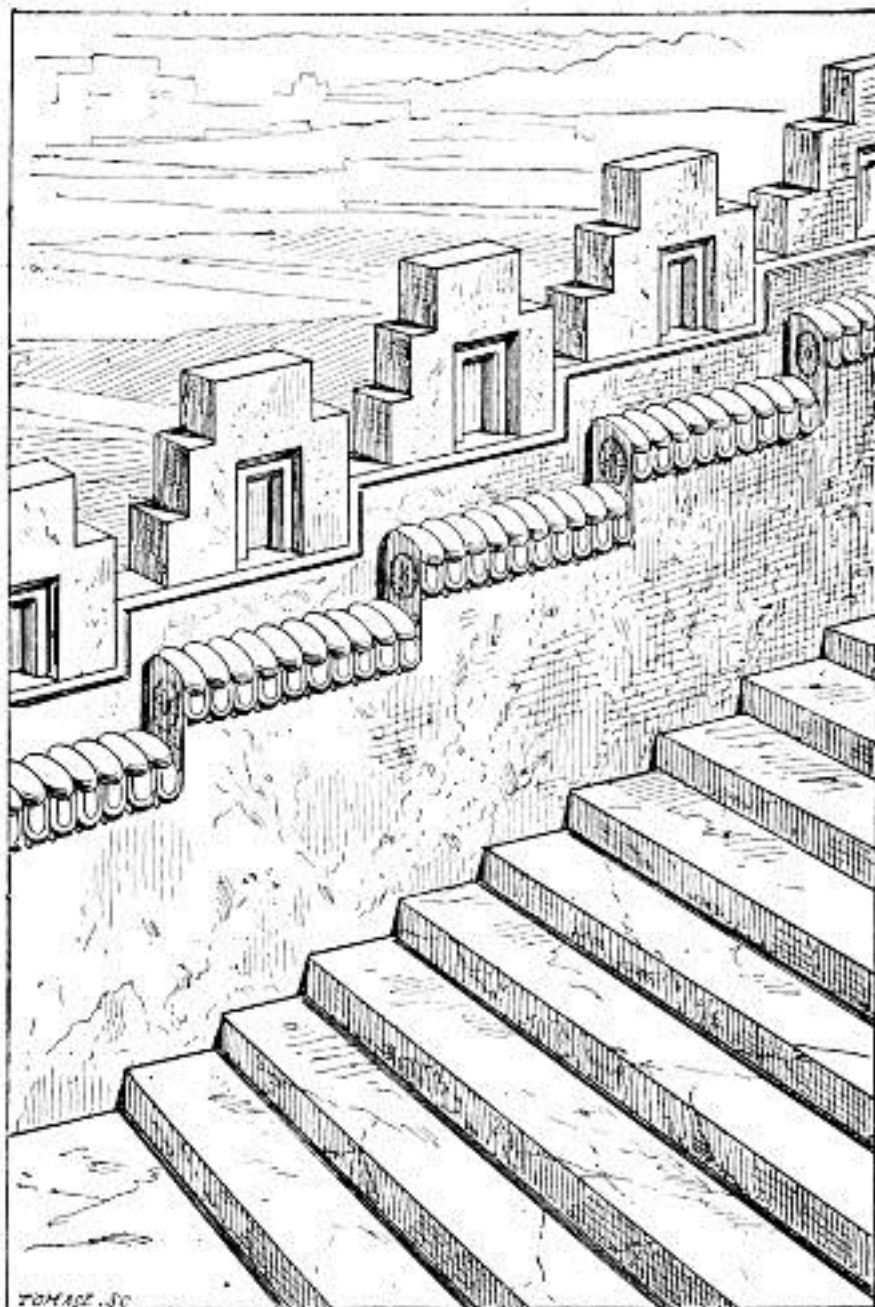


Рис. 246. Персеполь; Лестница дворца Дария. (D.) (P. & C.)

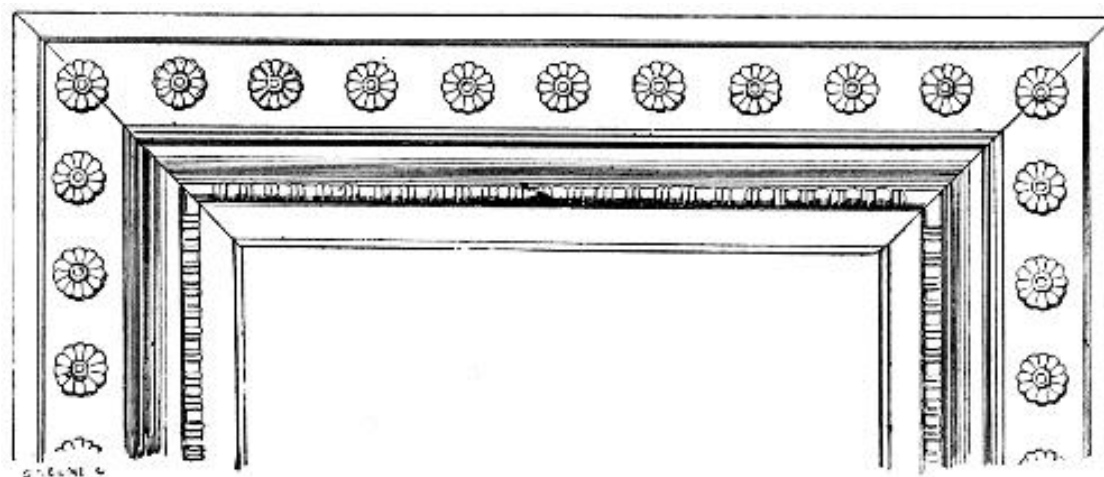
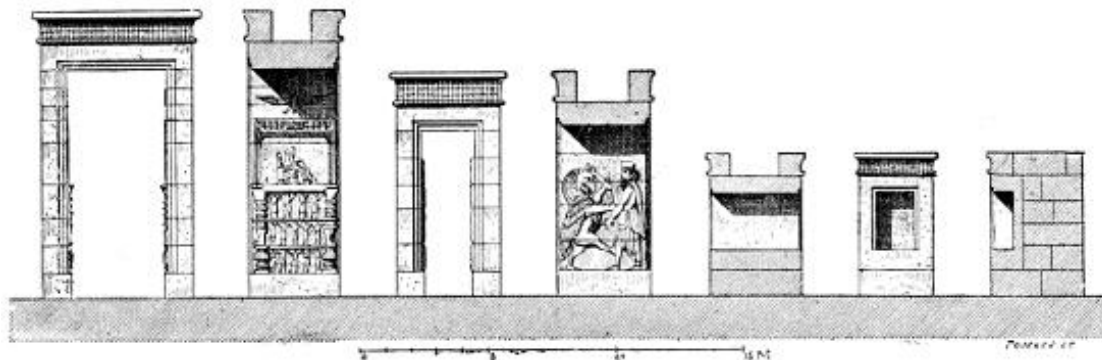


Рис. 247. Фрагмент дверной коробки из Гипостильного зала, Сауса. (D.) (P. & C.)

Здания в Персии времен династии Ахеменидов, как дворцы, так и гробницы, построены на колоннах и балках, или по архитравной системе. Горизонтальные потолки были деревянными, обшитыми очень искусно панелями и опирались на каменные опоры. Дверные проемы и окна имеют квадратную форму и поддерживают перемычку (рис. 248).



Лицевая сторона и профиль основных дверных проемов. Лицевая сторона и профиль боковых дверных проемов. Профиль окна. Лицевая сторона карниза. Профиль ниши.
Рис. 248.—Фасады и сечения дверных проемов и окон Дворца в Персеполе. (F.C.) (P. & C.)

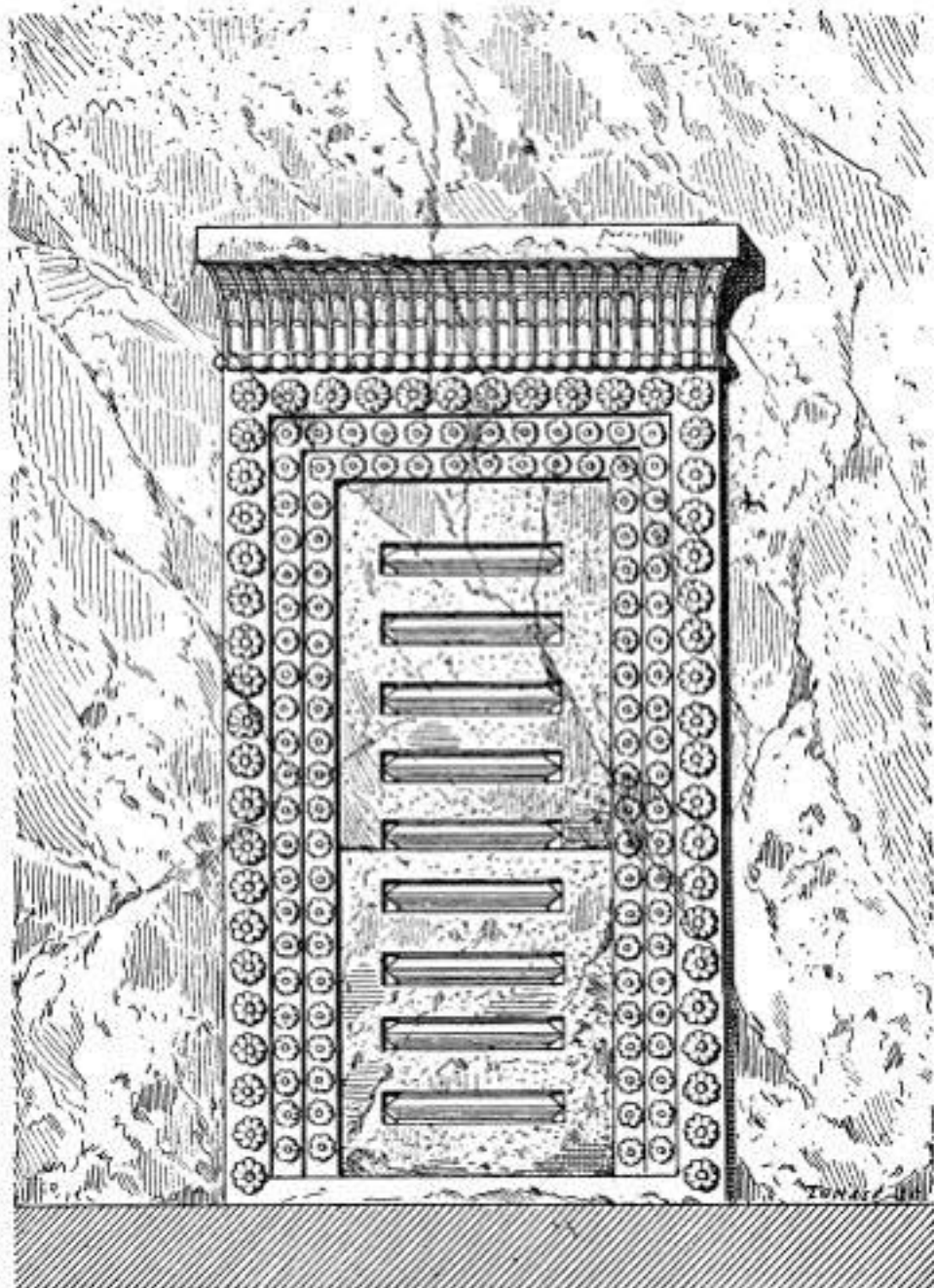


Рис. 249.—Персеполь, вход в Царскую гробницу. (D.) (P. & C.)

Дверной проем царской гробницы на рис. 249 представляет собой очень богатый образец украшенного персидского дверного проема. Египетское “ущелье” видно на карнизе, но персидская трактовка этой детали проявляется в желобчатых канавках с нанесенной разметкой между каждым каналом. Розетки, которых здесь слишком много, чтобы соответствовать хорошему вкусу, очевидно, позаимствованы у ассирийцев. Дверная коробка из Сузы (рис. 247), отреставрированная Дьелафуа, напротив, является прекрасным примером правильных пропорций и сдержанности в декоре. Это могло бы сойти за образец греческой работы в ее классической простоте.

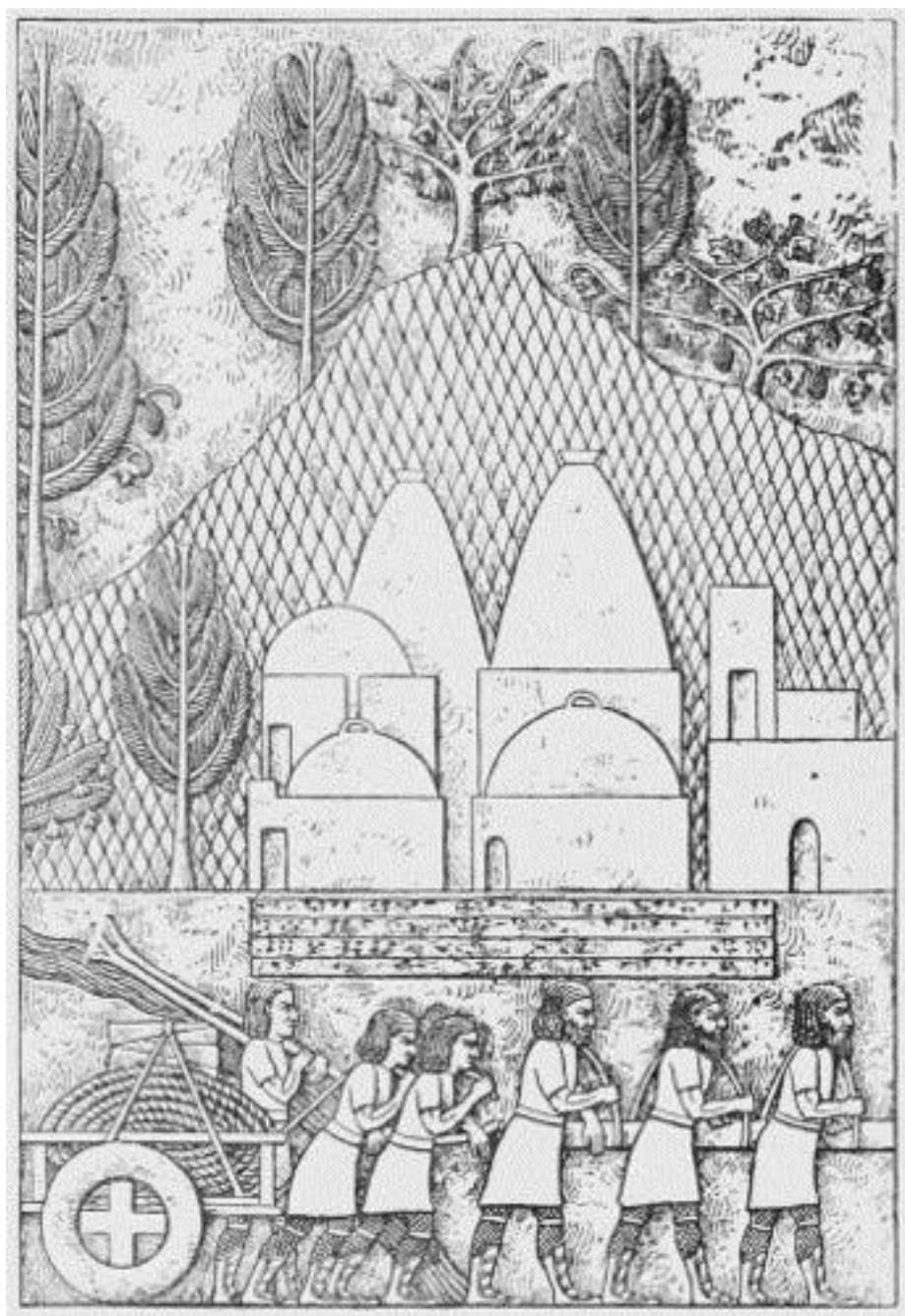


Рис. 250.—Вид группы зданий с куполами на ассирийском барельефе. Лейард. (Фото)

Стены дворцов обычно были зубчатыми (рис. [246](#) и [261](#)).

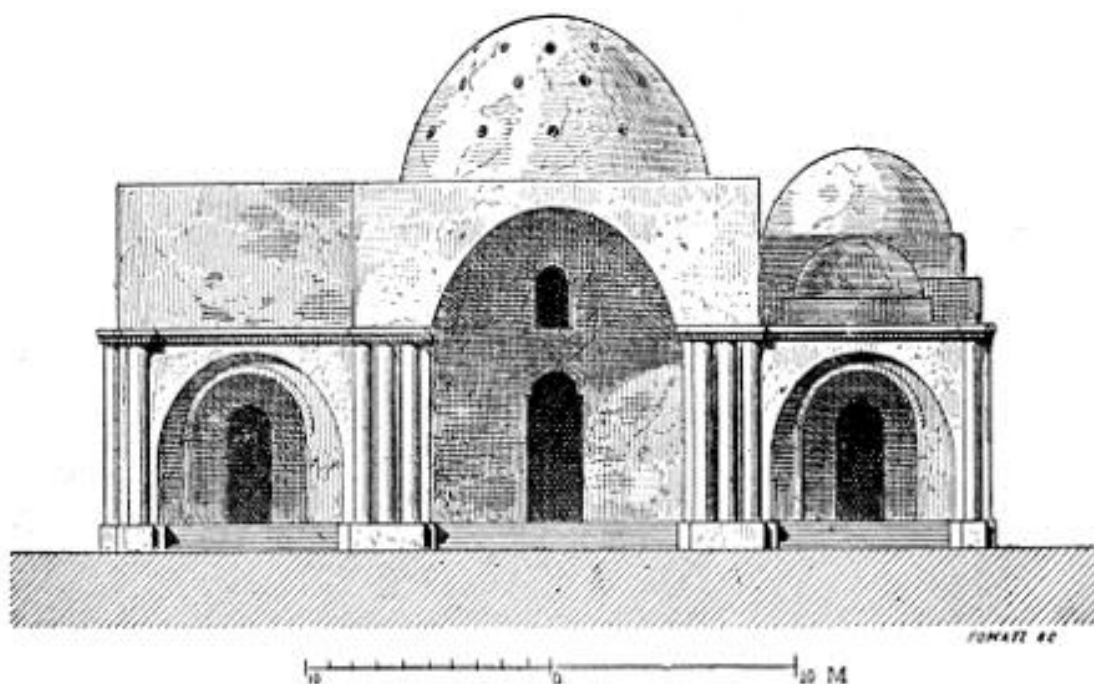


Рис. 251. Дворец в Сарвистане, главный фасад. (Ф.К.) (Р. & С.) Пример куполообразного сооружения.

Стены лестниц и другие части зданий часто покрывались плиткой из белого цемента и цветной эмалью. Они были найдены в основном в Сузах. Основные части здания были сделаны из камня или кирпича, а верхние части должны были быть деревянными. Об этом правильно свидетельствуют ступенчатые выемки, которые все еще можно увидеть в антах, или угловых опорах из камня, которые, должно быть, были вырезаны таким образом, чтобы разместить концы потолочных балок (Perrot & Chipiez). Древесина была редким материалом в Персии, и, должно быть, ее привозили с гор Эльбурз с большими затратами времени и труда; но это ничего не значило для такого царя, как Дарий, доход которого составлял около 27 000 000 фунтов стерлингов английских денег.

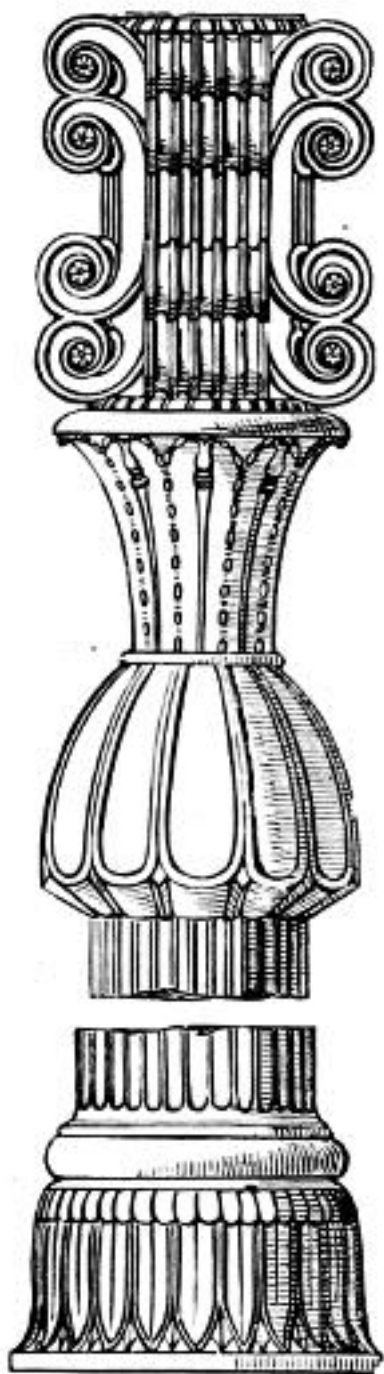


Рис. 252. Колонна со спиральной капителью, Персеполь.

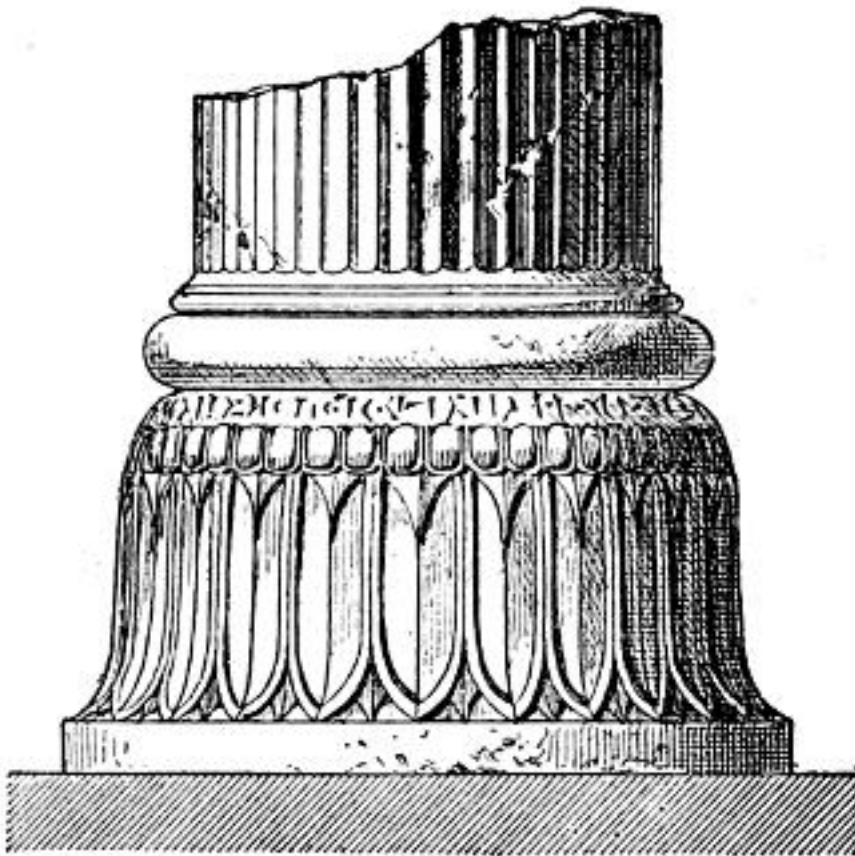


Рис. 253.—Основание колонны в Сузах. (D.) (P. & C.)

Остатки персидских построек другого порядка, сводчатых сооружений (рис. 251), были найдены в Сарвистане и Феруз-Абаде, в провинции Фарс (Древняя Персия), которые некоторые археологи относят ко временам династии Сассанидов, строительство которых, как предполагается, произошло от их прототипов, куполообразных зданий Ассирии (см. рис. 250).

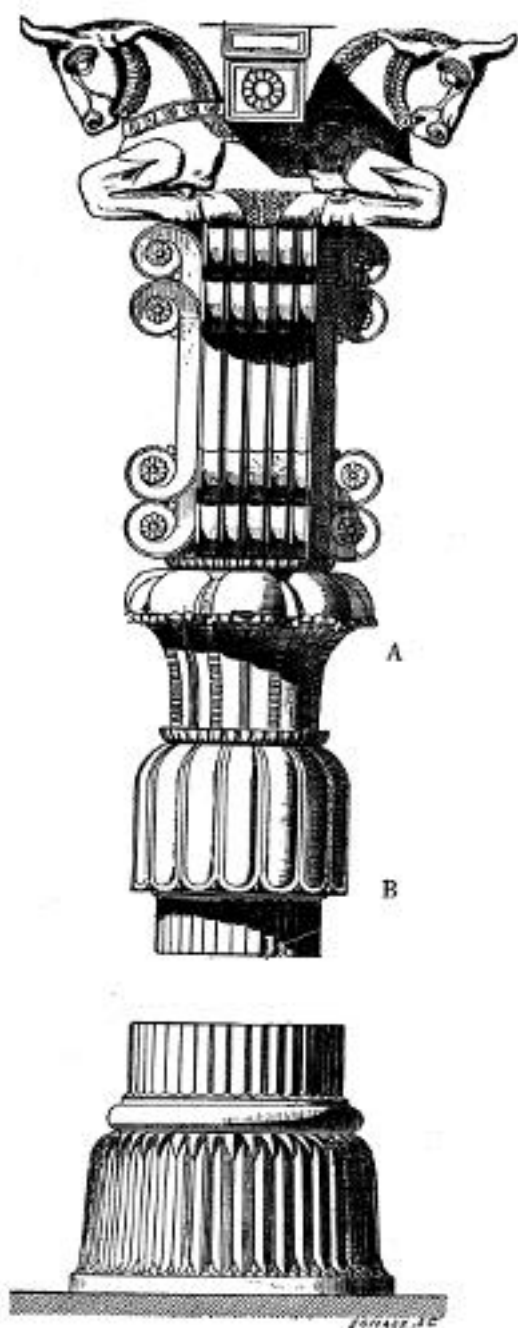


Рис. 254.—Основание и столица Персеполя; Пропилеи. (F.C.) (P. & C.)

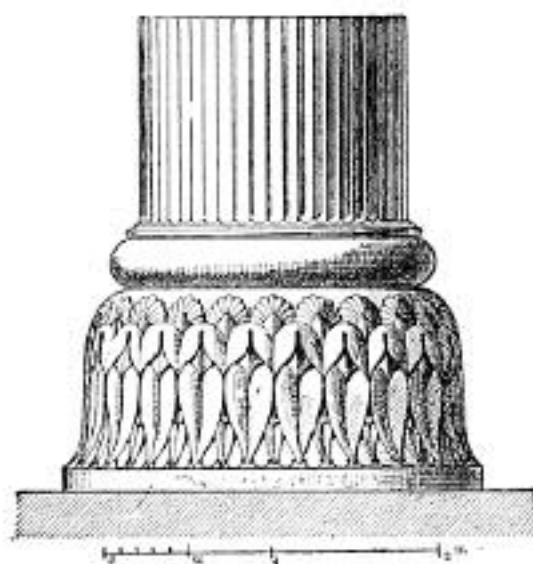
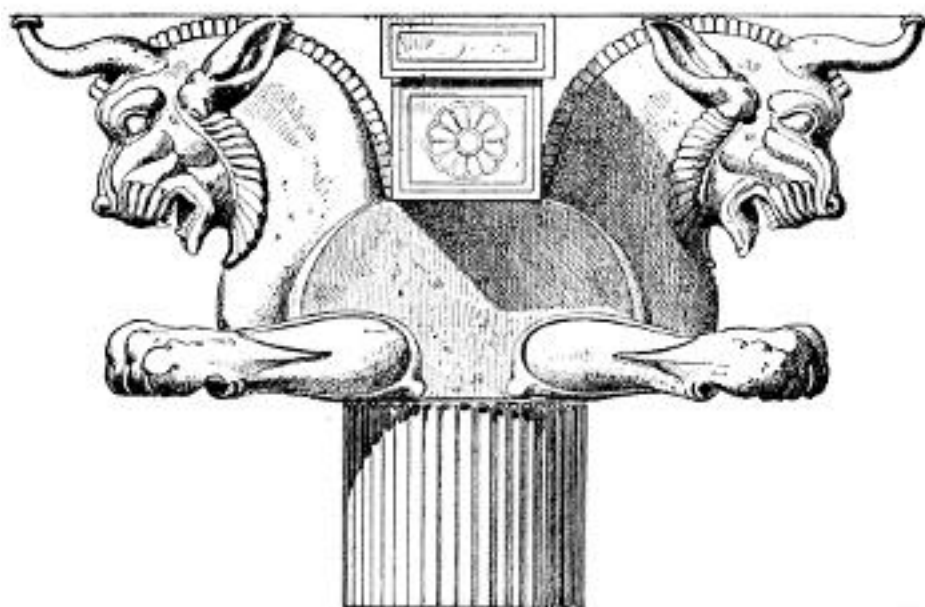


Рис. 255.— Капитель и основание из Гипостильного зала Ксеркса, Персеполь. (F.C.) (P. & C.)]

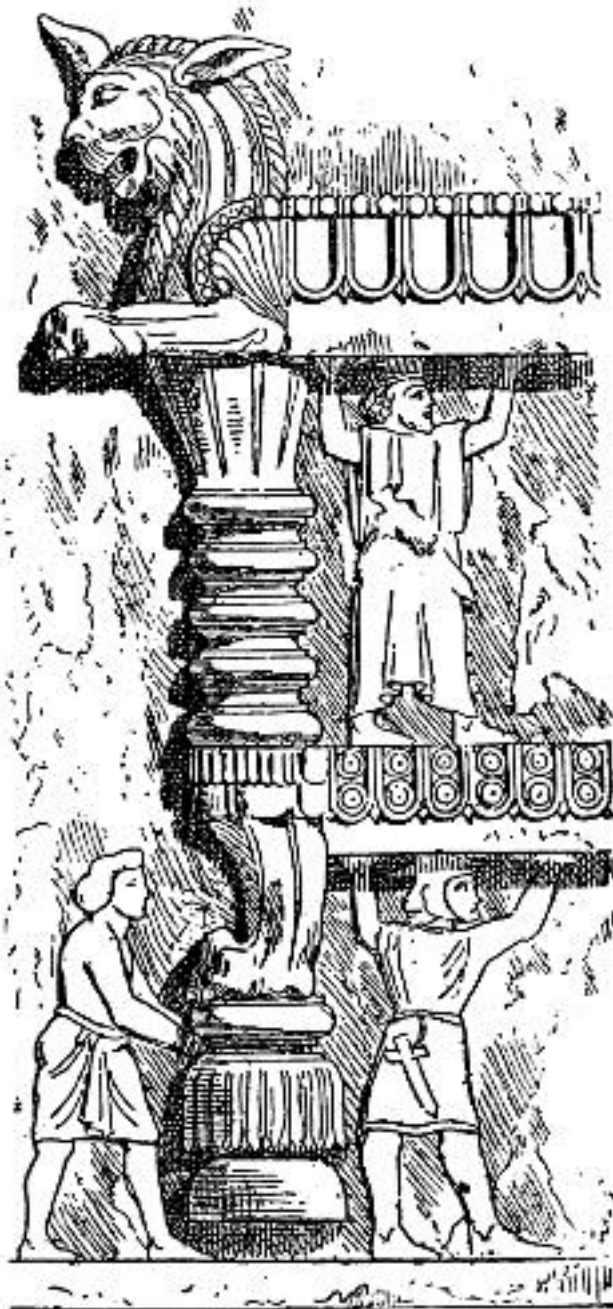


Рис. 256.— Стойка Королевского трона, Накш-и-Рустем. (Ф.К.) (Р. & С.)

Наиболее отчетливо персидской чертой во всей архитектуре Персии, несомненно, является колонна с двуглавой капителью (рис. 254). Археологи разделились во мнениях относительно того, происходит ли это из египетских или ассирийских источников. Если это заимствованная идея, то персам, безусловно, можно приписать развитие предполагаемой идеи в нечто удивительно уникальное и интересное в качестве столицы. Ему было дано название *Зоофорос* (несущий жизнь). Перро и Чипиес (у которых взяты иллюстрации) говорят, что дизайн капители был вдохновлен ассирийским национальным стандартом (рис. 161), в то время как Дьелафуа приписывает ей египетское происхождение. У первого, по-видимому, лучший аргумент, поскольку ничто в египетском орнаменте не подходит к нему так близко, как животные ассирийского стандарта, в том, что касается положения, но даже предполагаемое идейное сходство в этом случае не очень ясно.

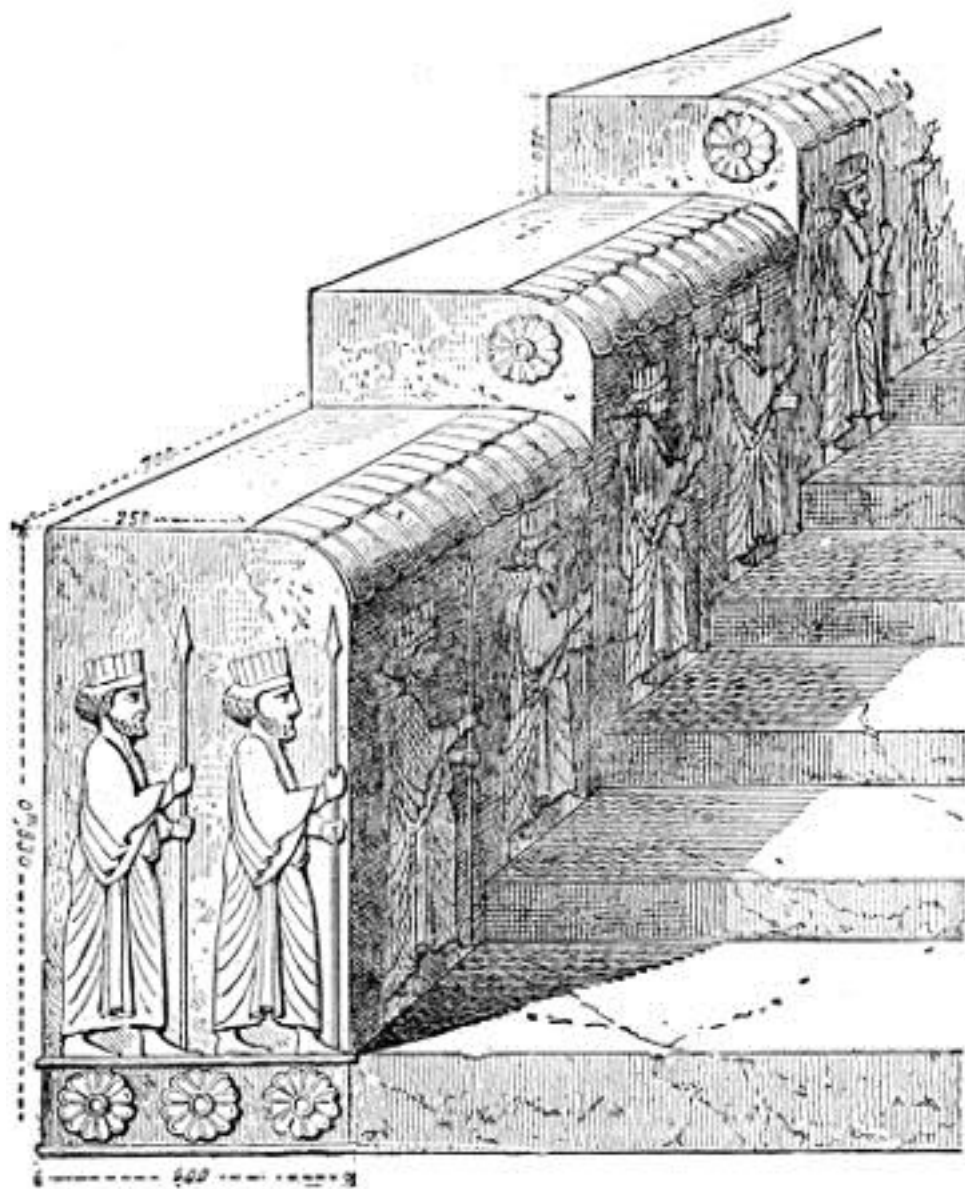


Рис. 257. Стена лестницы Дворца Ксеркса в Персеполе. (F.C.) (P. & S.)

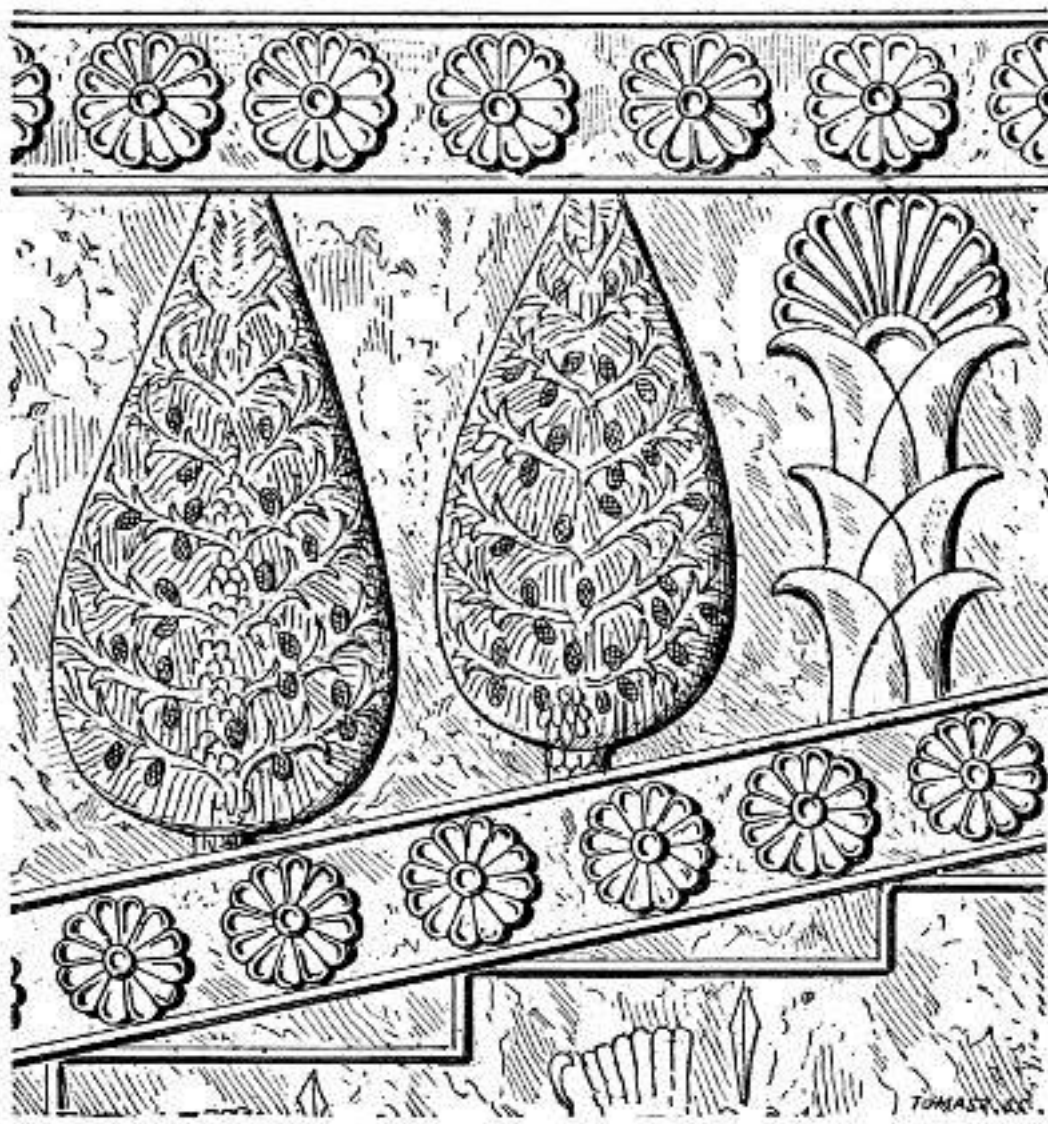


Рис. 258. Венчающая стену лестница, Дворец Ксеркса, Персеполь.

Основание персидских колонн с бычьими головами почти так же уникально в своем роде, как и капитель. Он имеет форму, известную как *Campaniform*, и состоит из перевернутого колокола красивого контура, богато украшенного падающими листьями, торообразной формы и скругления, соединяющего его с древком (рис. 253).

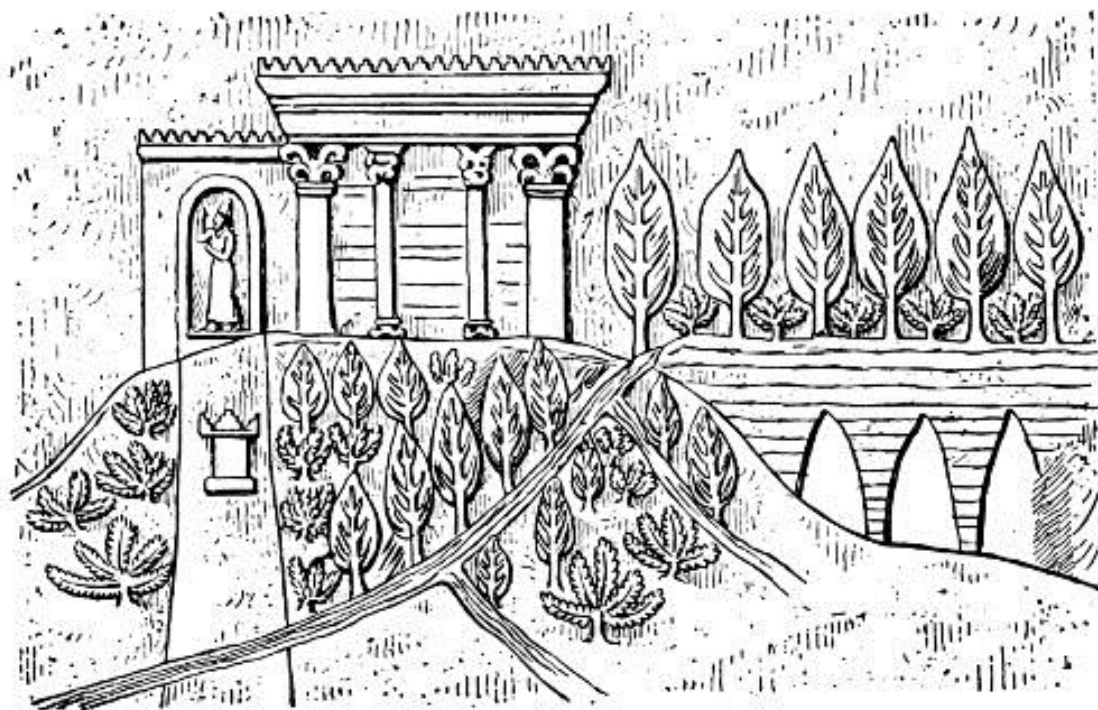


Рис. 259.—Храм в Королевском парке. (Б.М.) (П. и К.)

У другой заглавной буквы вместо бычьих голов изображена голова льва с рогом единорога. У этой заглавной буквы отсутствуют завитки и нижний заглавный. В этом отношении он столь же беден, сколь извилистый капитал богат вдвойне, и его вряд ли можно назвать красивым (рис. 255). Он принадлежит гипостильному залу Ксеркса в Персеполе.

Древко персидской колонны почти во всех случаях имеет желобки, и число желобков очень велико - от тридцати двух до пятидесяти двух, в то время как у египетской колонны их никогда не бывает больше шестнадцати, а у греческой - от шестнадцати до двадцати четырех. Отличительной чертой персидской колонны является ее стройный и воздушный вид. В Персеполе общая высота составляет двенадцать диаметров ее древка. Некоторые из них еще тоньше этого. Напротив, у египтян средний диаметр составлял от пяти до шести, а у греков от семи до девяти. Персидская колонна возникла из деревянных опор.

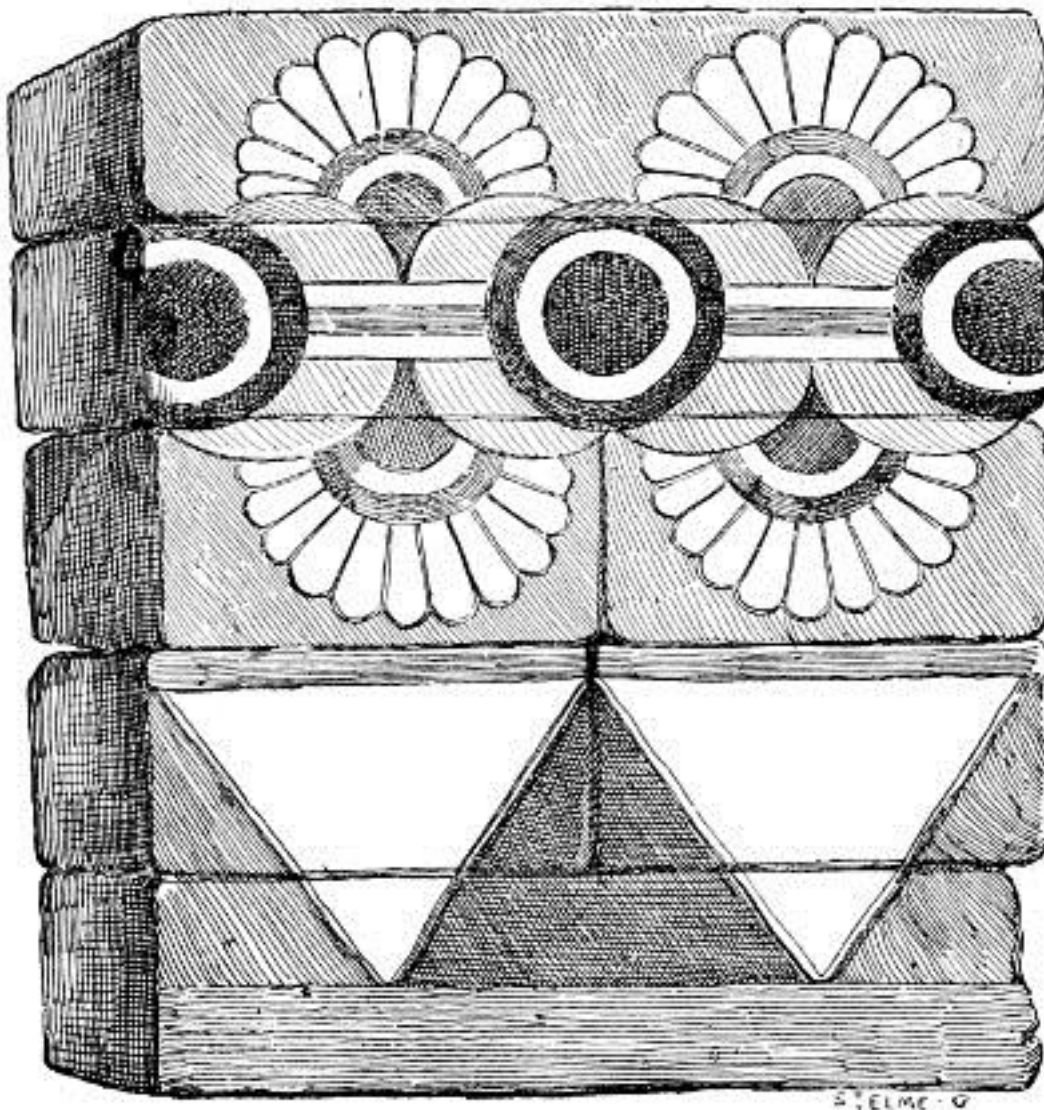


Рис. 260.—Эмалированный орнамент на кирпичах из Сузы. Рисунок Готье. (Фото)

Помимо уникальных капителей и оснований, в персидском искусстве не так уж много древнеперсидских орнаментов и декораций, которые не испытывали бы сильного иностранного влияния. Вертикальная опора царского трона (рис. 256) явно ассирийского образца, а верхняя горизонтальная лепнина очень похожа на греческую работу. На верхних закругленных краях лестницы (рис. 246) и на внутренней части парапетной стены (рис. 257) видна лепнина вытянутой яйцевидной формы, что является одним из редких исключений орнамента, который действительно персидский.

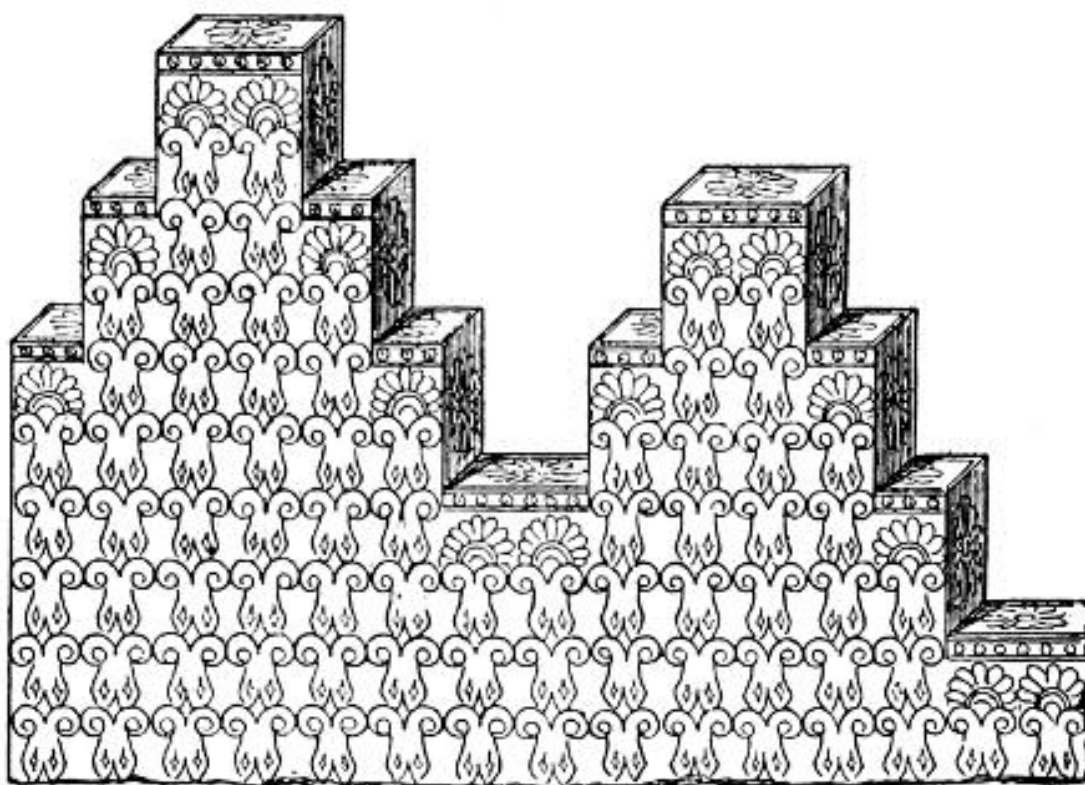


Рис. 261.—Верхняя часть стены-парапета, Сузы. (Фото)

Ассирийская маргаритка, патера или розетка - очень характерный орнамент в персидском декоре (рис. 249, 258). Это также типичный орнамент в греческой архитектуре. Две хорошо известные орнаментальные формы ассирийского орнамента встречаются на венчающей стену лестнице Дворца Ксеркса (рис. 258): сосна в форме конуса и ствол дерева, увенчанный пальмой. Прототипом первого можно считать идеальное изображение кипариса или сосны с натуры (рис. 259) на ассирийской иллюстрации царского парка. Контур этого орнамента, возможно, напоминал персидским огнепоклонникам форму пламени, и это обстоятельство, возможно, объясняло их столь частое использование этого орнамента. Другой примыкающий к ладони орнамент явно ассирийский, как и кайма из ромашек. Распространенная форма орнамента видна на эмалированных кирпичах из Сузы (рис. 260), состоящих из двойной ладони или цветка в форме лотоса, чередующихся и соединенных концентрическими кругами, образующими полосу. Ниже изображен египетский шеврон, несколько непропорциональный остальному дизайну. Вся вещь имеет ярко выраженный египетский вид и, возможно, является копией эмалированного орнамента этой страны.

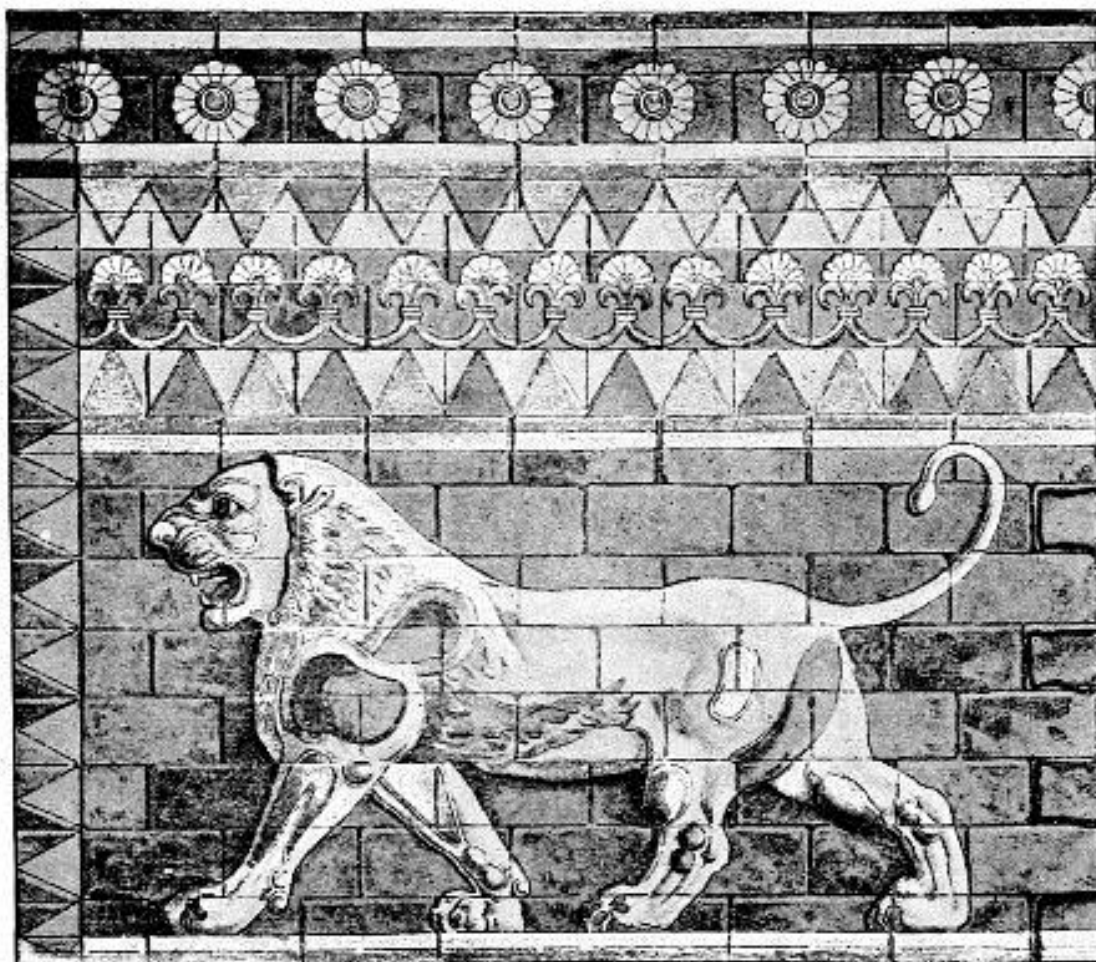


Рис. 262.—Лев, с фриза со львом в эмалированных кирпичах в Сузах. (Фото)

Персидские дворцы были богато украшены эмалированными кирпичами и изразцами ярко-синего, оранжевого, белого и коричневого цветов, о чем свидетельствуют фризы с изображением лучника и льва из Суз (ныне в Лувре). Эти две работы воспроизведены в цвете в книге Перро и Чипье «История искусства в Персии». Верхняя часть зубчатого парапета лестницы в Сузах дает представление о чрезвычайном богатстве декора глазурованной плитки с эмалированным покрытием (рис. 261). Персы научились своему искусству эмалирования плиток и кирпичей у халдеев и никогда не утрачивали его. При мусульманском правлении в четырнадцатом и пятнадцатом веках изразцы и майолика, которые изготавливались для украшения мечетей, достигли высокой степени совершенства, особенно в цветовой гамме. Эта красота особенно ярко проявляется в темно-лазурной зелени и в их традиционном цветочном оформлении, которое никогда не было превзойдено ни в одной стране. Эта тема будет более подробно рассмотрена в будущих заметках о современном персидском орнаменте.



Рис. 263. — Голова одного из львов с фриза в Сузах. (Фото)

В дизайне животных и фигур персы во многом подражали ассирийцам и халдеям, но не были столь успешны в общем обращении с ними. Лев был одним из самых любимых животных в персидском искусстве. Львы на “львином фризе” в Сузах были изображены с большей, чем обычно, энергией и умением. Этот фриз остается лучшим произведением персидского дизайна, которое нам пока известно, и, вероятно, был работой халдейского художника, нанятого великим персидским царем Дарием для украшения его дворца в Сузах. (См. рис. 262, 263).

ГЛАВА XI. ГРЕЧЕСКИЙ НАРОД И МИФОЛОГИЯ.

Первыми жителями Греции были пеласги, народ, имевший репутацию великих строителей. В Афинах, вокруг Акрополя и в других местах были найдены остатки огромных стен, сложенных из необработанных камней, выложенных глиной; это остатки пеласгийских стен.

Древнейшие историки не были склонны делать никакого различия между эллинами и пеласгами, но видели в первых просто продолжение древнего рода пеласгов. Дорийцы

пришли с гор Фессалии и неуклонно завоевывали господство над другими племенами Греции.

Ионийцы на Востоке придали восточный колорит Элладе, как в манерах, обычаях, так и в искусстве. В языке греков было три диалекта: дорический, широкий и мягкий; ионический, мелодичный и богатый; и эолийский, смесь, которой не придается ничего особенного, за исключением того, что она наиболее близка к латыни.

Греки были беззаботной и радостной расой: они поклонялись своим богам во всем, что делали — в беге, борьбе и танцах, в строительстве, резьбе и живописи, в написании и декламировании стихов; вся их жизнь была полна глубокой преданности искусству, и все их произведения искусства были молитвами к своим богам. Какими бы ни были расовые различия эллинских народов, они объединили все свои физические и интеллектуальные усилия для совершенствования своей цивилизации. Шаг за шагом они прошли путь от архаичного варварства к такому утончению культуры, которое не имело аналогов в истории народов.

Было бы невозможно дать общее представление о греческом или римском искусстве, не описав, по крайней мере, контуры их религиозных верований, отраженных в их мифах и в их пластических изображениях того же самого. Поэтому было бы целесообразно как можно короче обрисовать некоторые из высших божеств и их атрибуты, чтобы лучше понять искусство, составлявшее славу Греции и величие Рима.

Теогония, или мифы, относящиеся к происхождению греческих богов, включают в себя теогонию римлян, поскольку последние не утруждали себя выдумыванием какого-либо происхождения своих богов, а просто заимствовали их, как и все свое искусство, непосредственно у греков, просто заменив заимствованные божества латинскими именами вместо оригинальных греческих.

Зевс (Юпитер) был Верховным богом греков, главой олимпийских божеств, “Небесным Отцом”, правителем и контролером Вселенной, распространителем грома и молнии, дождя, града и оплодотворяющей росы. Греческие поэты рассказывают нам, что еще до рождения Зевса Ге (земля) впервые возникла из Хаоса и сразу же отделилась от Тартара (бездны под ним), и что тогда впервые возник Эрос, или любовь. Затем Ге (земля) породила Уран (горы и небеса) и Понт (море).

Благодаря союзу земли и Урана появились двенадцать Титанов. Они представляли элементарные силы природы; от этого союза произошли также три Циклопа, гром, молния и листовая молния, а также три Сантимана (сторуких), которые, как предполагается, представляют штормовые ветры, бушующее море и землетрясения.

Благодаря союзу с Понтом земля стала матерью многих сказочных морских божеств. Другими божествами, отпрысками Титанов, являются Гелиос, Солнце; Селена, Луна; Эос, рассвет. От Куса и Фиби, божеств ночи, происходят Лето (темная ночь) и Астерия (звездная ночь). У Крона и Реи из семьи Титанов было шестеро детей, младшим из которых был великий бог Зевс. Он был спасен от участи быть проглоченным своим отцом, как это случилось с пятью его братьями и сестрами, и тайно воспитывался в гроте на горе Дикте на Крите, за ним ухаживали нимфы и коза Амальтея, в то время как пчелы приносили ему мед для еды. Таким образом, юный Зевс рос в тайне, пока не стал могущественным богом. Первым из его подвигов было нападение на своего отца и принуждение его вернуть к жизни его пятерых братьев и сестер. Затем он обнаружил, что для его превосходства необходимо сразиться с Титанами, которые оспаривали его власть, что он и сделал, стоя на горе Олимп в

Фессалии, в то время как Титаны сражались с противоположной горы Офрис. Эта борьба длилась десять лет и закончилась поражением Титанов.

После этой битвы Зевс разделил правление миром со своими двумя братьями, Посейдоном (Нептуном) и Аидом (Плутоном); первого он поставил правителем моря, а второго - царем адских областей. Примерно в это же время земля породила еще одного врага, нарушившего покой Зевса, — Тифея, чудовище с сотней огнедышащих драконьих голов, с которым Зевсу также пришлось сражаться. После могучей битвы молнии Зевса одержали верх, и чудовище было низвергнуто в Тартар, или, как говорят Вергилий и Пиндар, на гору Этна на Сицилии, где оно до сих пор временами проявляет свой гнев, изрыгая огонь на величие небес. В честь Зевса до сих пор записана еще одна битва, прежде чем он смог насладиться своим неоспоримым господством над миром, это битва с гигантами, когда они попытались взобраться на священный Олимп, "навалив Оссу на Пелион". Зевс и его приверженцы снова одержали победу и с тех пор всегда оставались бесспорными владыками Олимпа.

История битвы с гигантами, Гиганто-Махия, была излюбленной темой для иллюстрации у греческих скульпторов. Камея Афиниона изображает Зевса в его колеснице и атакующих гигантов со змеями вместо ног (рис. 264).

Зевс был национальным богом греков, и впервые ему поклонялись на возвышенностях и горных вершинах задолго до того, как в его честь были возведены какие-либо храмы. Ему поклонялись по всей Греции, и одно из его первых святилищ находилось в Дордоне, в Эпире. Величайшее из всех его святилищ находилось в Олимпии, на северных берегах Алфея. Именно здесь проводились Олимпийские игры.



Рис. 264. Камея Афиниона.

Именно здесь также была установлена великая статуя Зевса работы известного греческого скульптора Фидия (500-432 гг. до н.э.). Эта знаменитая статуя верховного бога греков представляла собой сидящую фигуру на высоком троне высотой более 40 футов. Он был сделан из пластин слоновой кости и золота (хризелефантина) или, вероятно, покрыт поверх них; пластины из слоновой кости прикрывали открытые части тела. В правой руке он держал фигурку Победы, также сделанную из слоновой кости и золота. Скульптор стремился придать своей статуе вид возвышенного величия, как правителю богов и людей, и, в то же время,

доброжелательное выражение благожелательности, как милостивому отцу и раздающему благие дары человечеству. Говорят, тысячи людей приехали с больших расстояний, чтобы посмотреть на этот шедевр величайшего скульптора Греции. Он оставался на своем месте более восьмисот лет и, как предполагалось, был уничтожен пожаром во времена Феодосия III. На монетах Элиды изображена сидящая фигура и голова Зевса (рис. 265).



Рис. 265. Монеты Элиды с изображением фидийского Зевса (после Овербека).

Предполагаемая копия головы бога находится в музее Ватикана. Она была найдена в Отриколи в прошлом веке (рис. 266).

Поклонение Юпитеру также было повсеместным в Италии; в его честь было возведено множество храмов. Самым известным из них был храм, воздвигнутый Тарквинием на Капитолии в Риме. Там стояла статуя Юпитера, работы греческого художника Аполлония, сделанная из слоновой кости и золота и, как говорили, являющаяся копией фидийского Зевса.



Рис. 266.—Зевс из Отриколи, Музей Ватикана.

Зевсу приписывают многочисленное семейство. Он создал Афины Палладу из собственной головы; предполагается, что рождение Афины стало частью сюжета скульптур на фронте Парфенона (Храма Афины в Афинах), остатки которого находятся в Британском музее, но, к сожалению, отсутствуют центральные фигуры фронтона, которые изображали это событие.

Одной из его жен-богинь была Фемида из семейства Титанов, чьи дети - Судьба. Диона была его женой-додонианкой, от которой у него была дочь Афродита (Венера). У аркадского Зевса была жена Майя, которая была матерью Гермеса (Меркурия). От Деметры (Цереры) у него была дочь Персефона (Прозерпина), богиня цветов. Эвринома, Грации и Лето (Латона) Аполлон и Артемида (Диана).

Более поздняя мифология признает Геру (Юнону), его сестру, его единственной законной женой (рис. 267), и от нее у него родились дети Арес (Марс), Гефест (Вулкан) и Геба.



Рис. 267. — Голова Геры, возможно, в честь Поликлета.

Его земными любовницами были Семела, дочь Кадма, царя греческих Фив, и мать Диониса (Вакха) и других; Леда, Даная, Алкмена, Европа и Ио.

У римского Юпитера сначала не было ни семьи, ни жен, но позже, когда греческое влияние в римской мифологии усилилось, он стал сыном Сатурна, и его женой стала Юнона, а дочерью - Минерва (Афина).

Гера (Юнона) - женский двойник Зевса (Юпитера). Она олицетворяет воздух или атмосферу, является царицей небес и богиней-хранительницей брачных уз как у греков, так и у римлян. Павлин, гусь и кукушка, как вестники весны, священны для нее. Предполагается, что прекрасная голова Геры (рис. 267) является работой Поликлета, знаменитого греческого скульптора.

Афина Паллада (Минерва) - великая девственная богиня мудрости, рассвета и войны. Согласно некоторым греческим рассказам, она появилась на свет из головы своего отца

(Зевса), полностью вооруженная шлемом и копьем, распевая боевую песню, отчего вся земля и море задрожали от волнения. В скульптуре она представлена как богиня войны в ниспадающих одеждах, со шлемом и копьем и в ужасном эгиде, кольчужном нагруднике со змеями и головой Медузы, который “превращал в камень всех мужчин, смотревших на него” (рис. 268). Змея, сова и петух для нее священны.

Аполлон был любимым сыном Зевса и считался великим богом как у греков, так и у римлян. Он бог света, музыки и исцеления. Иногда он является богом смерти, посылающим свои солнечные стрелы, которые часто порождают мор, а также даруют здоровье. Его любимый инструмент - лира, на которой он играет на пирах богов. Его сыновьями были Орфей, бог музыки, и Асклепий (Эскулапий), бог врачевания. Дельфы были главным местом его поклонения, где в его честь был воздвигнут великолепный храм.

Там жрица Пифия произносила оракулы, которые, как предполагалось, доходили только до ее ушей, из расщелины в скале под священным треножником, из которой также выходили газообразные пары. Эти оракулы были священными словами совета или предостережения для тех, кто приходил к ним посоветоваться. Другие оракулы Аполлона были в Дидиме близ Милета, в Кларусе и в Фивах.



Рис. 268.—Афина Полиас (Вилла Альбани).

Римский император Август воздвиг великий храм Аполлона на Палатинском холме, в котором была установлена знаменитая статуя Аполлона Кифарада (Аполлон с лирой) работы знаменитого греческого скульптора Скопаса. Статуи Аполлона бывают двух видов: одна представляет его как божество-победителя, сильного и статного, обладающего юношеской красотой как лица, так и тела (рис. 270); другая - в более мягком облике пифийского лютниста, в длинных ниспадающих одеждах женской природы и с приятным выражением лица. Скопас и Пракситель создали множество статуй Аполлона; копии некоторых из них существуют до сих пор. Эти скульпторы достигли расцвета около 400 года до нашей эры. Знаменитая статуя юного Аполлона, известная как Аполлон Савроктонус (истребитель ящериц), является работой Праксителя.



Рис. 269.—Афина Паллада, Неаполь.

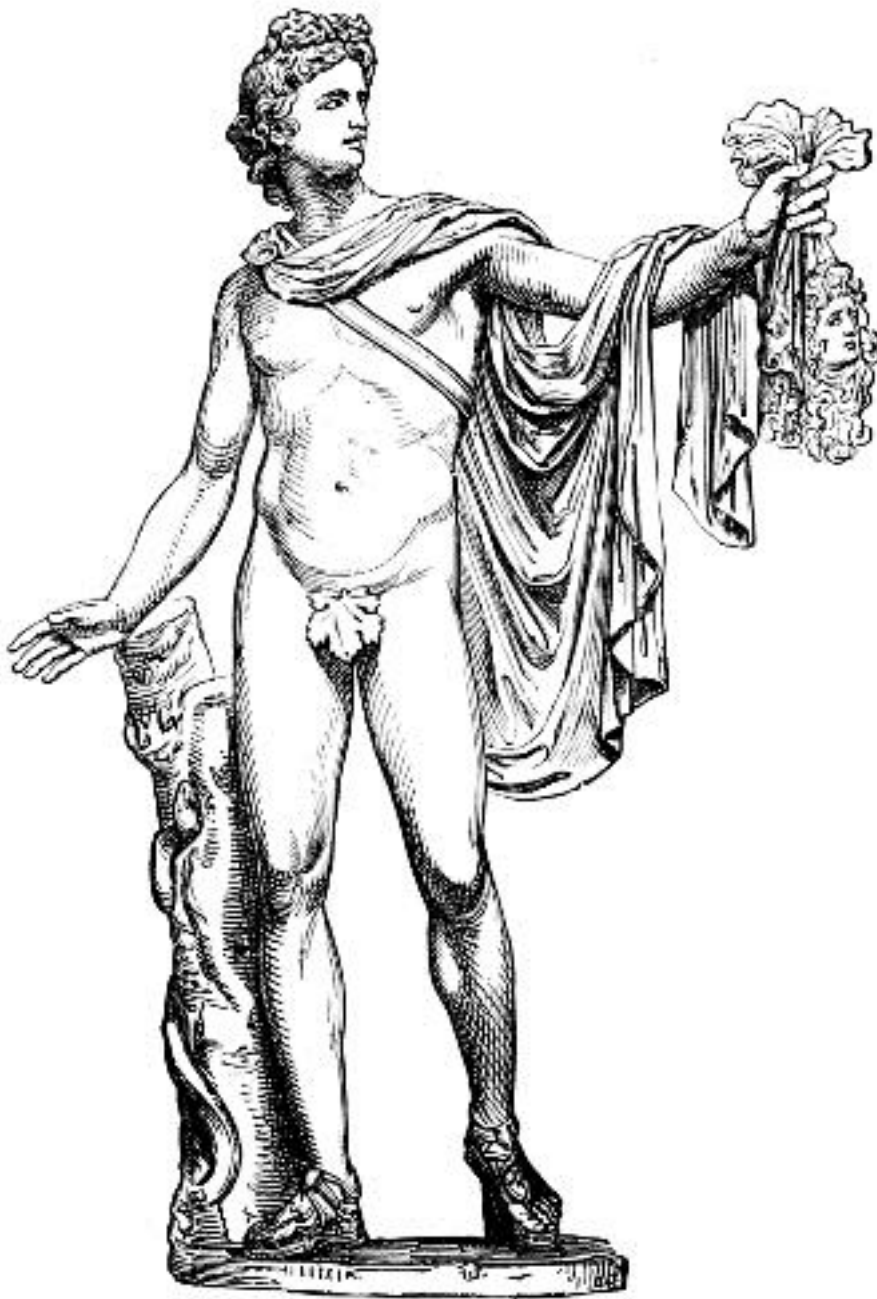


Рис. 270.—Аполлон Бельведерский, Ватикан.

Афродита (Венера) была “рождена из морской пены”, как говорят некоторые, недалеко от острова Кипр, где, как предполагалось, она впервые коснулась суши; для ее поклонения на этом острове было построено множество храмов. Она была богиней любви и красоты, воспроизводящих и созидательных сил в природе; богиней весны и всех видов плодородия, как в небесных, так и в земных регионах. Она была любимым божеством греческих мореплавателей, и ей поклонялись на Кипре и островах Греции больше, чем любому другому божеству. Ирис в “Буре”, имея в виду Венеру, говорит:

“Я встретил ее божество

Рассекая облака в направлении Пафоса, и ее сын

Нарисованный вместе с ней голубем.

История ее любви к Адонису, его смерти и возрождения к жизни - это всего лишь увядание природы осенью и ее возрождение весной. Времена года и Грации - ее слуги, которые одевают и украшают ее. Ее сопровождают Эрос и Гименей, боги любви и брака. Римская Венера - богиня весны, и первые итальянцы почитали апрель священным для нее. Вместе с ними она была также богиней любви и брака.

Лучшие художники Греции вложили все свои силы в живопись и скульптуру, изображая рожденную в море Афродиту, и, если не считать самого Зевса, нет другого божества греческой мифологии, которое послужило бы образцом для прекраснейших творений пластического гения греков. Самым грандиозным представлением о богине как о произведении искусства является Венера Милосская, найденная в 1820 году на острове Мелос (Milo) (рис. 271), а ныне находящаяся в Лувре. Величие этого знаменитого произведения скульптуры выше всяких похвал. Его следует увидеть в Лувре, чтобы оценить по достоинству, поскольку рисунки и слепки не дают адекватного представления о его красоте. "Венера Медичи" - работа афинского художника Клеомена, принадлежавшего к поздней аттической школе, во втором веке до н.э. Статуя Венеры Анадиомены (поднимающейся из моря), "Венера, сидящая в ванне" (коллекция Ватикана) и "Венера, сбрасывающая сандалию" - все это относится к более позднему периоду упадка греческой скульптуры, где богиня представлена обнаженной и более реалистичной по замыслу. У Венеры было много атрибутов. Голубь, воробей и дельфин, а из растений - мирт, роза, яблоня, мак и липа были для нее священными, но различались в зависимости от местности и времени.



Рис. 271.—Венера Милосская.

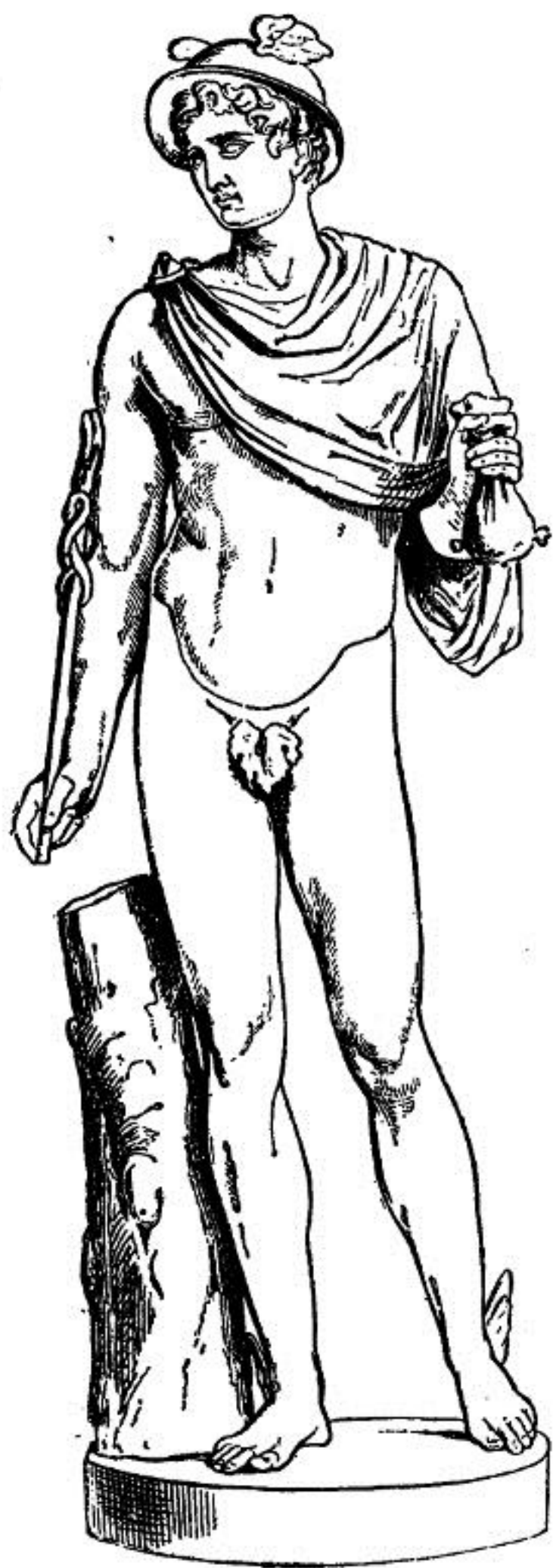


Рис. 272.—Статуя Гермеса, Капитолий.

Гермес (Меркурий) - бог пастухов и пастбищ, а также коммерции. Ребенком он изобрел лиру из панциря черепахи, которую был вынужден отдать Аполлону. Он изображен с крыльями на шапке и ногах, с посохом герольда в качестве посланника богов и с туго набитым кошельком в качестве эмблемы торговли (рис. 272).



Рис. 273.—Диана Версальская.

Артемида (Диана) была сестрой-близнецом Аполлона и сначала была богиней луны. Ее любимое развлечение - охота, но в статуе (рис. 273) с виллы Адриана, ныне находящейся в Лувре, она представлена как защитница диких животных.



Рис. 274.—Мельпомена, Ватикан.

Мнемозина (Память) - мать Муз. Девять муз — это Клио (история), Мельпомена (трагедия) (рис. 274), Терпсихора (танцы), Полигимния (религиозное богослужение), Талия (комедия), Урания (астрономия), Эвтерпа (лирическая поэзия), Эрато (эротическая поэзия и геометрия) и Каллиопа (эпическая поэзия и наука в целом).



Рис. 275.—Дионис и Лев с памятника Лисикрату.

Дионис или Бахус - как у греков, так и у римлян бог вина, виноградарников и осенних благословений. Наксос был главным местом его поклонения. Именно на этом острове он встретил Ариадну, дочь Миноса, царя Крита, которую бросил здесь Тесей, ее бывший возлюбленный, и женился на ней. История о том, как Дионис наказал тирренских пиратов, которые взяли его в плен, намереваясь продать в рабство, и о том, как он превратился во льва и так напугал моряков, которые прыгнули за борт и превратились в дельфинов, является предметом прекрасного рельефа на фризе памятника Лисикрату (рис. 275 и [фронтиспис](#)).

Лев, тигр, бык и баран - его любимые животные атрибуты. [атрибуты](#). Среди растений виноградная лоза, плющ и лавр были для него священными.

Вакхические сюжеты и празднества Диониса занимают большое и важное место в искусстве Греции, Рима и Помпей.



Рис. 276.—Victory, Мюнхенская коллекция.

Ницца, Виктория или Победа всегда изображалась с крыльями, пальмовой ветвью и лавровым венком в руках и, как и следовало ожидать, была более почитаема в Риме, чем в Греции. В последней стране ее статуи обычно небольшого размера, и она является богиней, сопровождающей Афины и Зевса (рис. 276).

ГЛАВА XII. ИСКУССТВО ПЕРВОБЫТНОЙ ГРЕЦИИ.

Греки вкладывали все свои усилия в искусство не только в свои храмы и изображения своих богов; но и в свои вазы, украшения, мебель и более скромную утварь домашнего обихода и повседневной жизни, мы находим, что греческий художник воплощает некоторые из своих богатейших фантазий, и на всех них наложено одно и то же очарование красоты. И разве Перикл, сын Ксантиппа, не восхвалял своих соотечественников в своей знаменитой речи о тех, кто пал в Пелопоннесской войне, как “любителей справедливости и мудрости”, “философов, ценителей *красоты* и самых выдающихся среди людей”?

В Египте, Ассирии и Персии мы находим, что все художественные знания этих стран были расточены в храмах и для прославления их автократических правителей; но едва ли найдены какие-либо останки, которые свидетельствовали бы о развитии второстепенных искусств среди простых людей. Напротив, в Греции искусство пропитывало жизнь и творчество всех классов, от высших до низших в государстве. Это было возможно только тогда, когда восторжествовала полная свобода, как это было в массе греческого народа. люди.

Некоторые из древнейших памятников древней Греции были найдены в Микенах, Трое (Гиссарлык) и Тиринфе. Они состоят из куполообразных гробниц, таких как гробница Агамемнона или так называемая “Сокровищница” Атрея, и других, таких как вырубленные в скале гробницы. Стоянка древней “Божественной Трои” была обнаружена доктором Шлиманом в 1875 году под курганом современного Гиссарлыка, на Троянской равнине, в северо-западном углу Малой Азии. Характер камня, глины, дерева и извести, а также сходство конструкции позволяют археологу отнести найденные в этих трех местах останки к одной и той же эпохе времени и стилю искусства, который был назван микенским. Предполагается, что самым древним из обнаруженных памятников греческой скульптуры являются Львиные ворота Микенского Акрополя (рис. 277).



Рис. 277. —Вид Львиных ворот в перспективе. (Фото)

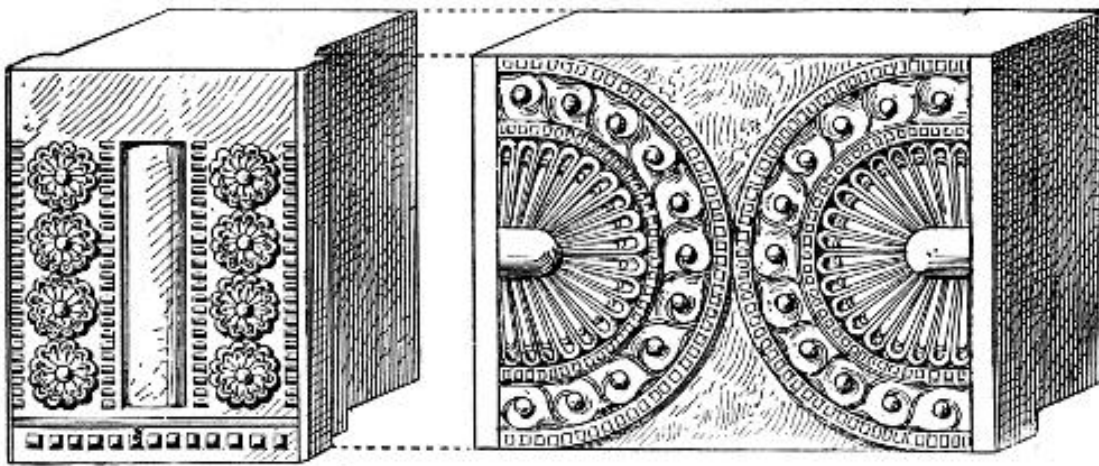


Рис. 278.—Фриз из алебаstra, Тиринф. (Фото)

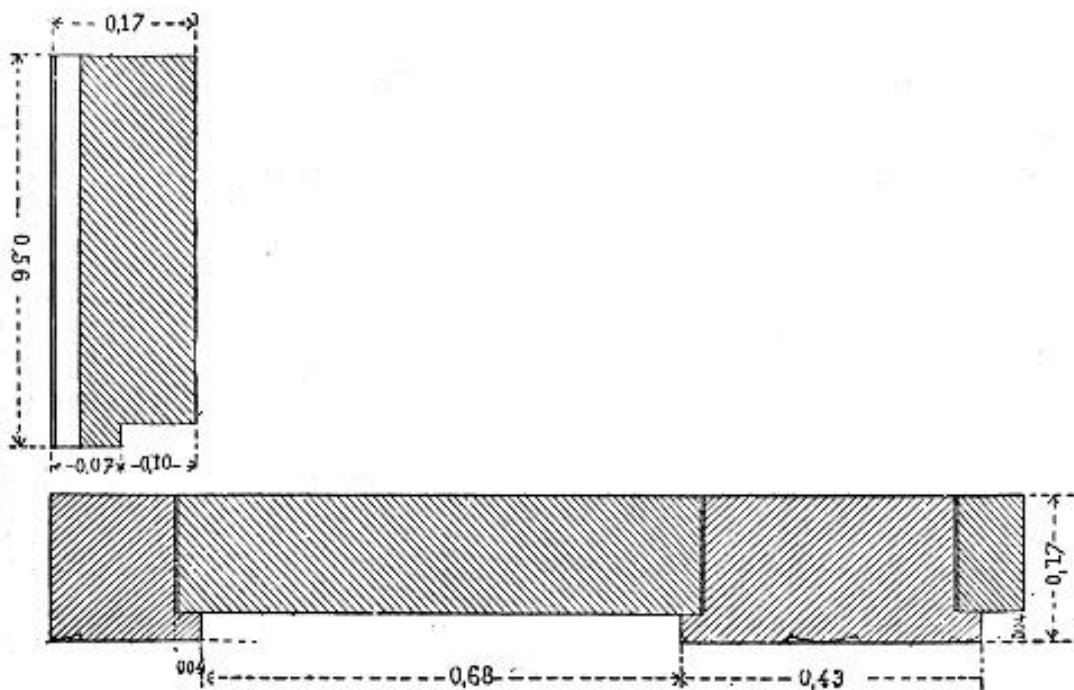


Рис. 279.—План рис. 278, Алебастровый фриз. (Рисунок)

Таким образом, Павсаний ссылается на Микены и Тиринф: "Часть ограждающей стены все еще сохранилась, и главные ворота со львами над ними. Они (стены) были построены циклопами, которые возвели стену в Тиринфе для Претея. Среди руин Микен находится фонтан под названием Персея и подземные постройки Атрея и его детей, в которых хранились их сокровища".

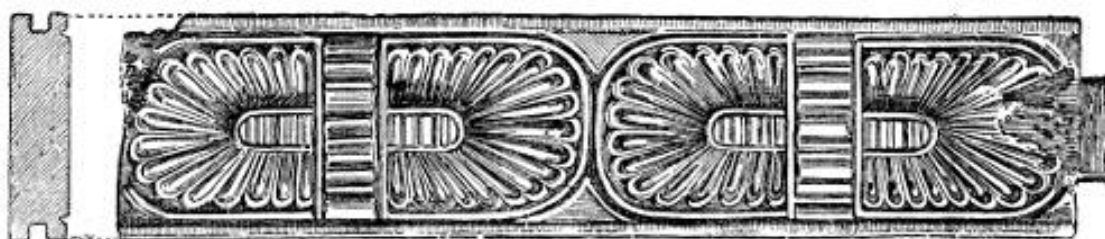


Рис. 280. — Табличка из слоновой кости из Микен. (Фото)

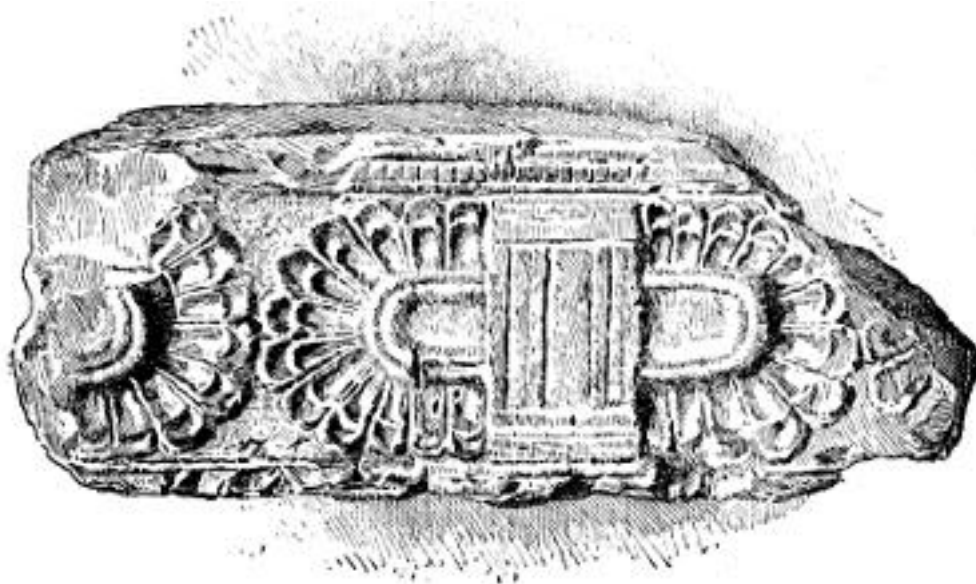


Рис. 281. Фрагмент фриза из Микен. (Фото)

Скульптурные львы все еще находятся там, как и источник Персея, а чудесная сокровищница Атрея по-прежнему является наиболее хорошо сохранившейся из всех купольных гробниц Микен.

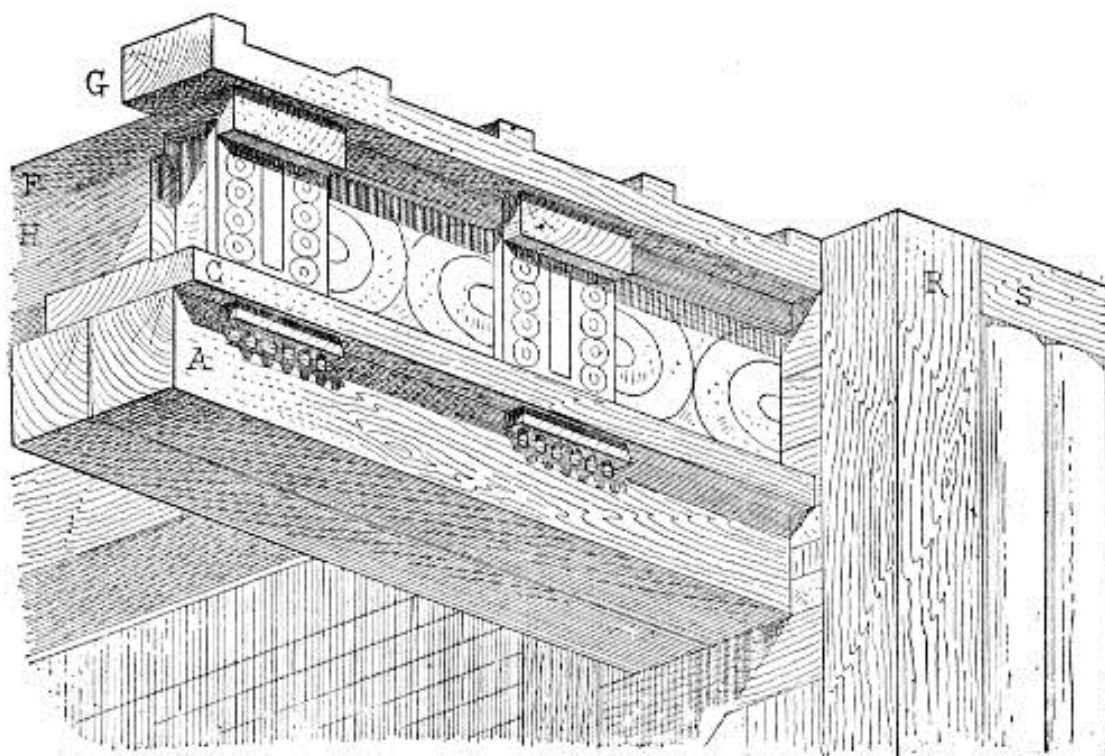


Рис. 282.—Микенский дворец, Вторая эпоха. Архитрав и фриз. (Фото)

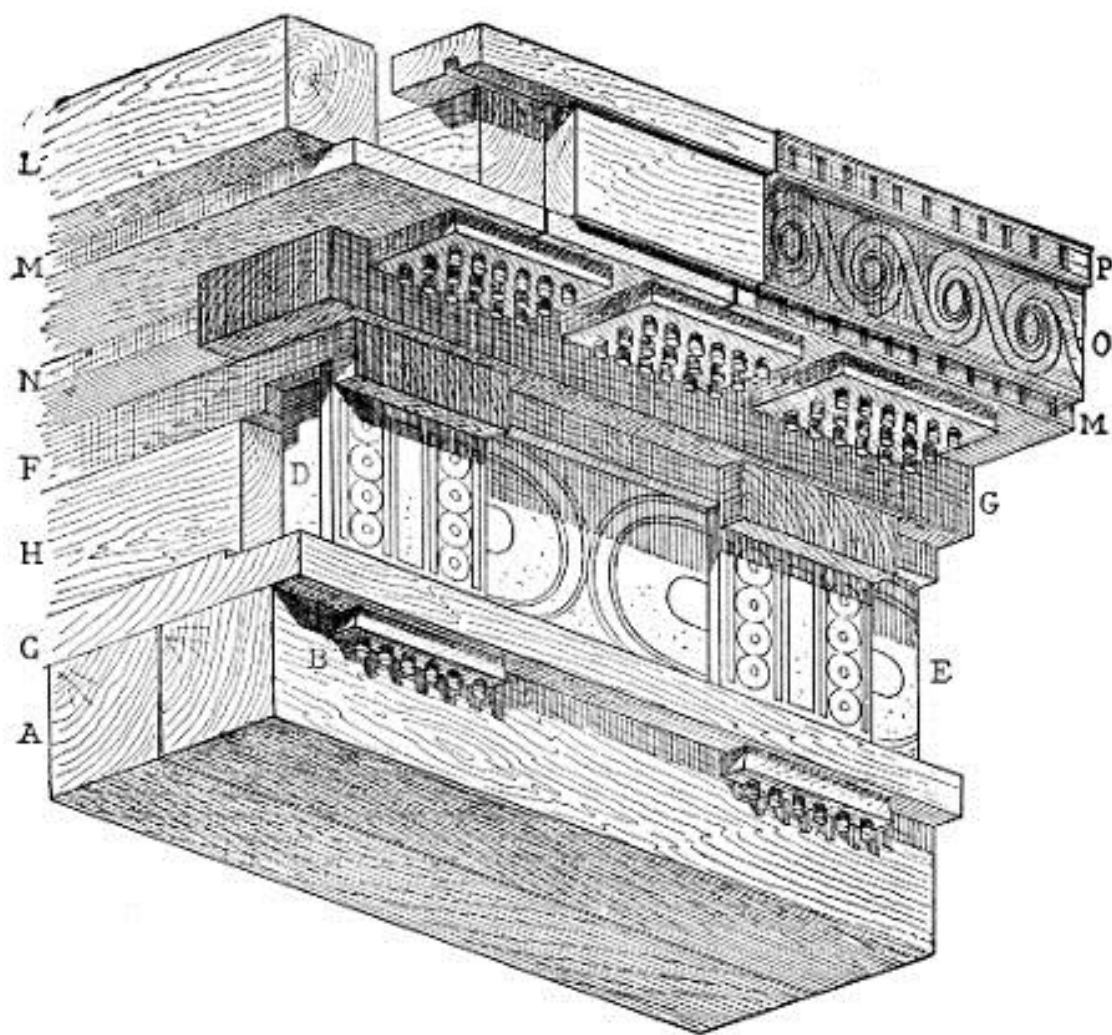


Рис. 283.—Микенский дворец, Вторая эпоха. Реставрация антаблемента. (Фото)

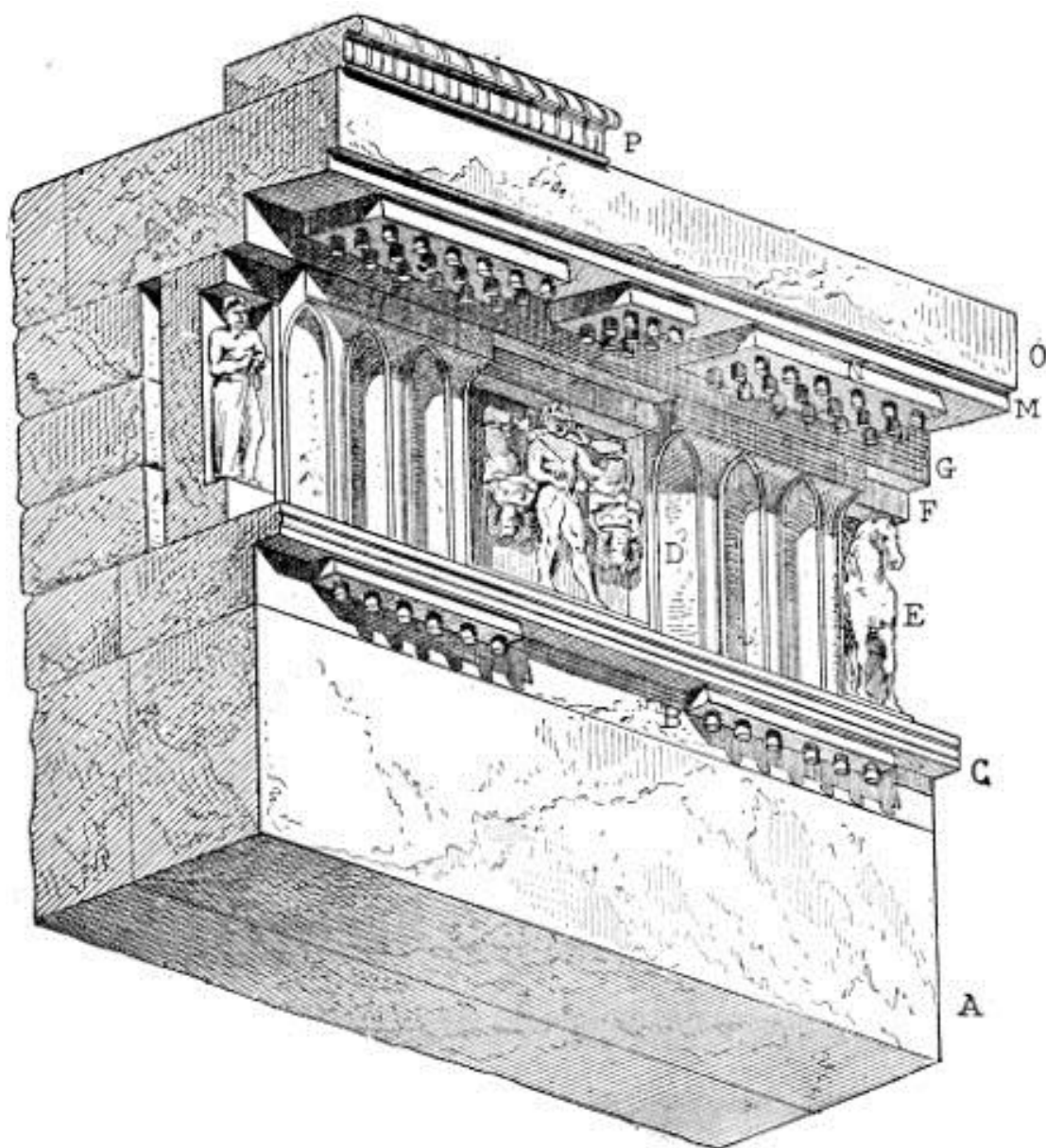


Рис. 284.—Антаблемент храма С. Селиноус. (Фото)

Судя по остаткам микенской архитектуры, господа Дж. Перро и Чипиес искусно восстановили некоторые деревянные конструкции дворцов того раннего периода и предположили, что на основе этих ранних деревянных построек Микен греки развили знаменитый порядок дорической архитектуры. Мы видели, что в большинстве стран каменная архитектура на самых ранних стадиях своего развития была всего лишь копией более раннего деревянного строительства. Дорический ордер, по-видимому, не был исключением из этого правила, поскольку и здесь камнерез позаимствовал что-то у плотника. Возвращаясь к некоторым предполагаемым истокам дорического фриза, отметим, что алебастровый фриз, показанный в плане и на высоте на рис. 278 и 279, был найден в руинах дворца в Тиринфе.

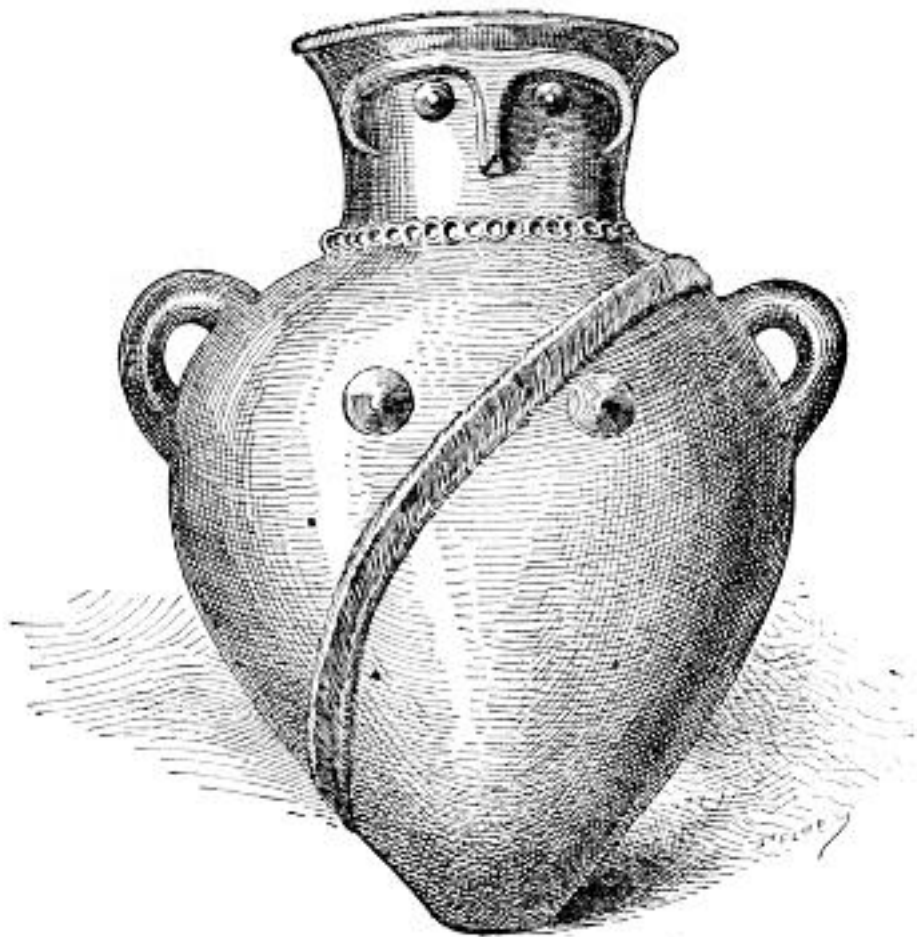


Рис. 285.—Ваза в форме женщины, Троя. (Фото)

Рисунок этого фриза такой же, как и тот, который часто встречается на других фрагментах из Микен. Он напоминает дорические триглифы и метопы, состоящие из двойного рисунка; два полукруга вплотную друг к другу, разделенные вертикальной прямоугольной полосой, которая разделена вертикальным центральным разделением с розетками, расположенными вертикально с обеих сторон. Два похожих рисунка видны на табличке из слоновой кости (рис. 280 и 281) и фрагменте фриза из Микен. Тот же рисунок присутствует также на красных порфировых фрагментах фасадного убранства микенских гробниц-ульев.



Рис. 286.—Ваза из Трои. (Фото)

На иллюстрации Перро и Чипьеца показана сборка составных частей этого рисунка фриза с частью архитрава из дерева (рис. 282).

Мы отсылаем читателя к более полному описанию перехода дорического антаблемента от микенской деревянной конструкции к книге Перро и Чипье “Искусство первобытной Греции”, том II. Мы извлекаем фрагмент из пояснения к иллюстрациям (рис. 282 и 283), где четко установлена аналогия между деревянной конструкцией первого и каменной конструкцией второго.

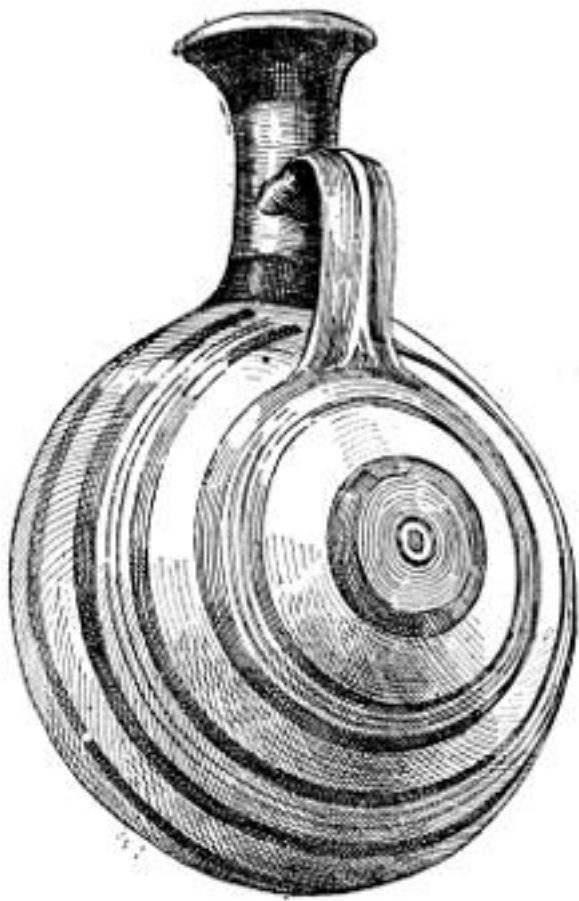


Рис. 287. —Бутылка Пилигрима, Ялисос. (Фото)



Рис. 288. Амфора с тремя ручками, Ялисос. (П. и С.)

На рис. 284 у нас есть антаблемент храма С. Селиноус (один из старейших образцов дорической архитектуры), получивший известность благодаря архаичным скульптурам, украшающим его метопы. Из всех участников, которые мы рассматривали, нет ни одного, который не фигурировал бы в нем. Таким образом, пара каменных балок, соответствующих такому же количеству бревен в микенском деревянном каркасе, образуют архитрав; а под листом С, венчающим его, на одном уровне с триглифами находится небольшая планка В.



Рис. 289.—Ваза с геометрическим декором. (Рисунок)

Его нижняя часть украшена орнаментом, известным как гутта, происхождение и значение которого до сих пор не были удовлетворительно объяснены. Выступы имеют

цилиндрическую форму, отделены от стен и во всех отношениях идентичны деревянным колышкам, которые в данном случае находятся под деревянным антаблементом. Те же самые колышки снова появляются над фризом в подобии другой орнаментальной формы, "мутул", которая до недавнего времени казалась ничуть не менее странной и проблематичной, чем гутты. Каменный стол N, на нижней поверхности которого вырезаны гутты, - это не что иное, как наша старая деревянная пластина, которая в микенских столярных работах имеет те же выступы или колышки и служила для крепления облицовки балок внизу. Если селинусные перекрытия наклонные, то это потому, что они связаны с ребристой крышей; но поскольку для Микен предполагалось плоское покрытие, оно предполагало — без ущерба для системы — горизонтальное положение перекрытий. Что касается фриза, то как здесь, так и в любом дорическом здании, он неизменно состоит, подобно алебастровому фризу, из колонн D, чередующихся с плитами E. Функция колонн (триглифов) заключается в поддержании плит (метопов) на месте.



Рис. 290.— Марсельский кувшин. (Фото)

Сравнение этих двух рисунков дополнительно покажет, что все детали, с небольшими изменениями, практически одинаковы. Таким образом, весь дорический ордер, основа всей греческой архитектуры, включая колонны, продольные балки и перекрытия, поддерживающие крышу, а также вторичную декоративную конструкцию, возник в деревянном строительстве, и вряд ли можно сомневаться, что Микенский дворец был его прототипом. Греки более поздних времен забыли о заимствовании деревянной конструкции и дали названия некоторым частям, таким как “гутте” (капли), которые правильнее было бы называть колышками.



Рис. 291.—Золотая подвеска из Трои. (Фото)

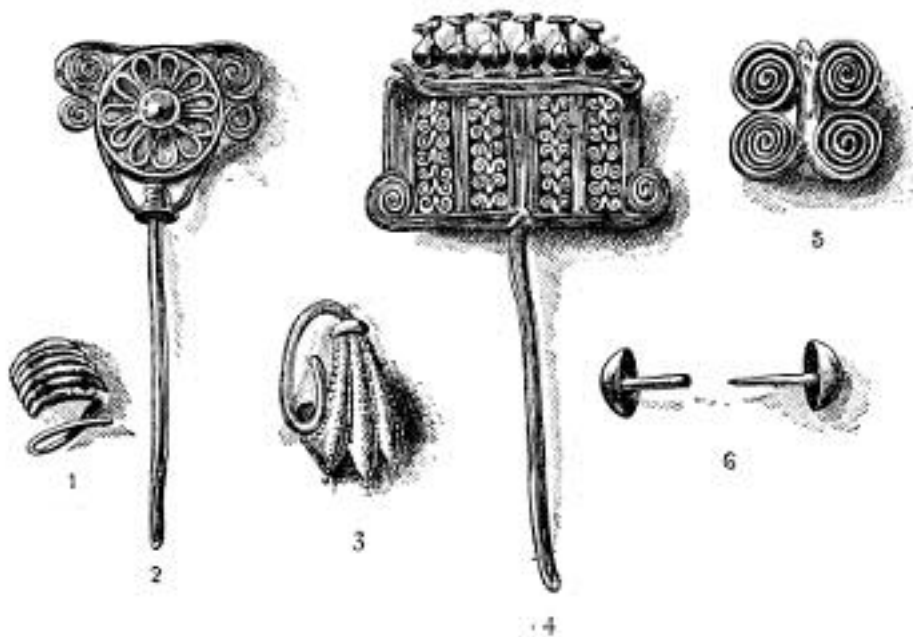


Рис. 292.—Золотые украшения из Трои. (Фото)

Большое количество керамики и предметов промышленного искусства из металла, особенно из золота, было найдено при раскопках в Микенах, Тиринфе и Трое. Фаянсовая посуда обычно оформлена в коричневых, красных и серовато-белых тонах. Узоры очень простые: полосы и квадраты, расположенные рядами, некоторые формы животных, листья с волнистыми стеблями и спирали; часть керамики украшена морскими животными, такими как осьминог, каракатица, аргонавт, а также морскими водорослями. Доктор Шлиман нашел несколько ваз необычной формы с женскими формами (рис. 285, 286).

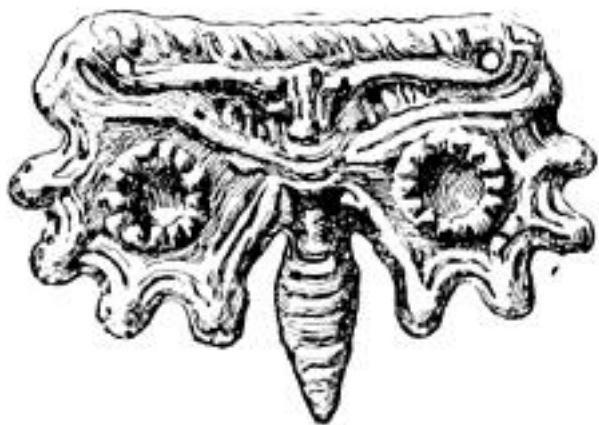


Рис. 293. Орнамент на золотой пластине из Трои.



Рис. 294.—Золотой диск. (рисунок)

Бутылка паломника из Ялисоса, украшенная круглыми лентами, и амфора с тремя ручками из того же места, украшенная лентами и лилиями с загнутыми назад лепестками, очень красивы, а небольшой сосуд с геометрическим орнаментом - все они одного характера (рис. 287, 288 и 289). Самой красивой формой микенской керамики является марсельская ваза или кувшин из коллекции Борели (рис. 290).



Рис. 295.—Золотой диск. (рисунок)

Оформление выполнено в коричнево-черных тонах на светлой основе и состоит из моллюсков аргонавт и морских водорослей. Вероятно, это была копия с металлического предмета из-за его формы, характерной для металла.



Рис. 296. —Золотой кубок, Троя. (Фото)

В области обработки металла в целом и инкрустации золота и электрума в бронзовую основу микенские художники создали несколько великолепных работ. В книге "Господа" есть шесть хромофотографий. "Искусство первобытной Греции" Перро и Чипьеса о бронзовых микенских кинжалах, инкрустированных золотом и электрумом различных оттенков: на одном изображены пантеры, охотящиеся на птиц на берегу реки - река изобилует рыбой; на другом — охота вооруженных людей на львов; на третьем - львы, охотящиеся на газелей; на четвертом - бегущие львы; на пятом - спиральный орнамент; и на шестом - вольное изображение лилий как на рукояти, так и на лезвии. Искусство и мастерство изготовления всех них на высоком уровне.

Некоторые золотые украшения из Трои (рис. 291 и 292) демонстрируют их мастерство ручной работы.



Рис. 297.—Золотой кувшин, Троя. (Фото)

Золотая бабочка (рис. 293) и два золотых диска (рис. 294 и 295) выбиты на металле и использовались в качестве украшений для одежды; их в большом количестве находили в женских гробницах в Микенах. На одном изображен осьминог, а на другом - бабочка.

Золотая чаша (рис. 296) и кувшин (рис. 297), найденные в Трое наряду со многими другими изделиями из серебра, золота и бронзы, дают четкое представление о красоте формы и дизайна подобных изделий того периода. На них видны следы повреждений от огня.огонь.

ГЛАВА XIII. ГРЕЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ АРХИТЕКТУРНЫЕ ОРДЕНА.

Хотя Египту и Ассирии справедливо приписывают создание моделей и изобретение методов, которые впоследствии пробудили к жизни художественный гений греков, все же факт остается фактом: из всего богатства художественных форм, завещанных последующим эпохам народами седой древности, предшествовавшими греческому периоду, не сохранилось ничего, кроме тех форм, которые Греция выбрала у своих предшественников и, переделав их в соответствии со своими собственными стандартами красоты и приспособленности, оставила их как нетленные образцы искусства для всех наций, которые последуют за ней. Все историческое искусство и архитектура, классические или нет, со времен Перикла, основаны на греческом искусстве, несмотря на многочисленные модификации, которые мы видим в византийском, сарацинском, романском стиле и их ответвлениях. Все они обязаны своей жизнью и жизнеспособностью греческим традициям и греческим принципам.

Мы видели, что в более ранних греческих постройках, таких как микенские дворцы, деревянные конструкции, должно быть, в значительной степени вошли в архитектуру того периода, и вполне вероятно, что древесина использовалась для большей части греческих домашних жилищ, что, возможно, объясняет отсутствие их остатков.

Вырубленные в скале гробницы Ликии в Малой Азии предоставляют нам еще одно доказательство деревянного строительства, которое, возможно, использовалось в раннегреческий период в Европе, и эти ликийские гробницы, как правило, проливают побочный свет на вероятные формы греческого строительства, существовавшие между датой микенских построек и датой древнейших дорических остатков, которые известны в настоящее время, поскольку ликийцы имели свободные сношения с ионийцами и европейскими греками. Более ранние ликийские гробницы относятся к глубокой древности, и такая же форма гробницы использовалась в Ликии вплоть до периодов, когда Греция была далеко продвинута в искусстве (рис. 298 и 299).

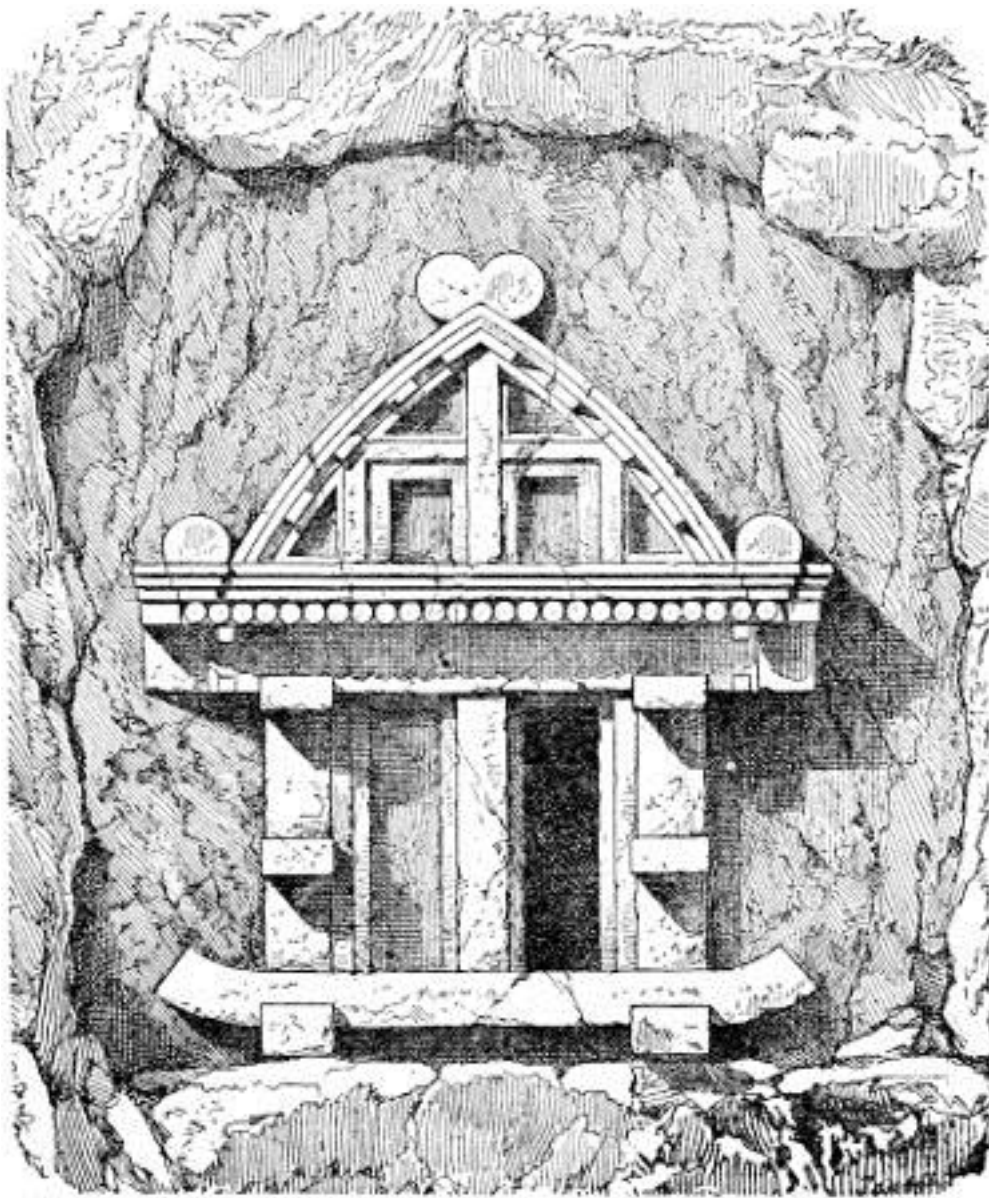


Рис. 298. Ликийская скальная гробница в Пинаре. (Фото)

Ликийцы образовали связующее звено с переднеазиатскими народами и ионийскими греками. Их происхождение и язык были азиатскими, но большая часть их искусства была произведением эллинских художников из Ионической Греции, и, следовательно, ликийцы, должно быть, были тесно связаны с греками и, должно быть, сыграли важную роль в развитии эллинской культуры.



Рис. 299. Ликийская скальная гробница в Пинаре. (Фото)

Греческие храмы были в некоторых отношениях связаны с египетским храмом. Конструкция колонн и балок была скопирована с египетских, а также прямоугольный план. Большое различие между ними заключалось в том, что ряды колонн располагались снаружи греческих храмов, что придавало им легкий и воздушнейший вид, в то время как у египтян, в отличие от них, ряды колонн располагались внутри больших гипостильных залов и галерей их храмов, что придавало им эффект гнетущей мрачности. Вообще говоря, греческий храм был чем-то вроде египетского храма, вывернутого наизнанку.

Интерьер греческого храма представлял собой просто прямоугольную *целлу* или камеру, где устанавливалась статуя бога или богини, а иногда и меньшую камеру позади, называемую *сокровищницей*. Меньшие храмы состояли только из целлы. Ряд более легких колонн иногда поддерживал крышу целлы, как в случае с Парфеноном. Только в случае с более крупными храмами мы находим более одной кельи, в то время как египетский храм часто представлял собой лабиринт больших и малых помещений, множество которых добавляло таинственности всей египетской архитектуре. Греческие храмы обычно располагались на цоколе из ступеней и строились на возвышенностях. Греки стремились к любой публичности в почитании своих божеств и в том, чтобы радовать прохожих видом своих прекрасных зданий, на которых снаружи демонстрировалось их лучшее убранство.

Греческая архитектура восходит к концу архаической эпохи вплоть до смерти Александра Македонского, примерно с 600 по 333 год до н.э.

Обычно он делится на три стиля или, как их еще называют, “Ордена”, а именно: дорический, ионический и коринфский. Дорический стиль представляет европейскую фазу греческого стиля, ионический и коринфский имеют больше азиатских черт. Эти три ордера использовались в Греции в одно и то же время, то есть более строгая и правильная фаза дорического стиля — более старый ордер — использовалась после появления зданий в более новых ордерах. Томсон в своей “Оде свободе” ссылаясь на приказы, содержащиеся в строках:

- Во-первых, без украшений

И благородно простая, мужественная дорическая роза;

Затем Ионическая, с грацией достойной матроны,

Ее воздушная колонна вздымалась; пышная последняя,

Богатая коринфянка расточала свое бессмысленное богатство”.

Греки использовали вертикальную и горизонтальную линии в своей архитектуре; изогнутая линия не использовалась, за исключением, конечно, декоративных элементов. Половинный диаметр колонны был модулем или единицей измерения, с помощью которой измерялось все здание, и высота колонны была ограничена в соответствии с диаметром ее основания. Это не исключало свободы в дизайне; напротив, свобода допускалась и практиковалась до такой степени, что едва ли два греческих здания какого-либо одного порядка были похожи по пропорциям или дизайну. Даже лепнина различалась по изгибу и пропорциям; эти элементы, которые у римлян были просто сегментами окружностей, у греков имели сечение либо частей кривой эллипса, либо параболы, и во многих случаях были выполнены от руки. Некоторые очень тонкие устройства для преодоления естественных оптических эффектов при осмотре зданий были открыты мистером Пеннеторном и мистером Пенроузом, особенно в Парфеноне.

Хорошо известно, что *энтасис*, или небольшое выпуклость, выполненная в греческих колоннах, придающая выпуклую линию их профилям, сделана для того, чтобы колонна не выглядела впалой в центре, что было бы, если бы она была идеально прямой; но в дополнение к этому названные выше архитекторы обнаружили в Парфеноне исправление вертикальных линий, чтобы предотвратить очевидную тенденцию, которую все высокие вертикальные линии имеют к расширению вверх, при создании колонн слегка наклоняться внутрь; а ступени цоколя и горизонтальные линии наличников выполнены в соответствии с требованиями заказчика. обнаружено, что посередине они слегка изогнуты вверх, чтобы предотвратить тенденцию к тому, что все длинные горизонтальные линии опускаются посередине.

Таким образом, мы узнаем, насколько кропотливо и хорошо греки применяли свои глубокие знания в своей архитектуре, как и во всем остальном.

Стыки их мраморной кладки, как правило, были настолько тонкими и аккуратными в подгонке друг к другу, что, как говорили, между ними нельзя было вставить лезвие бритвы.

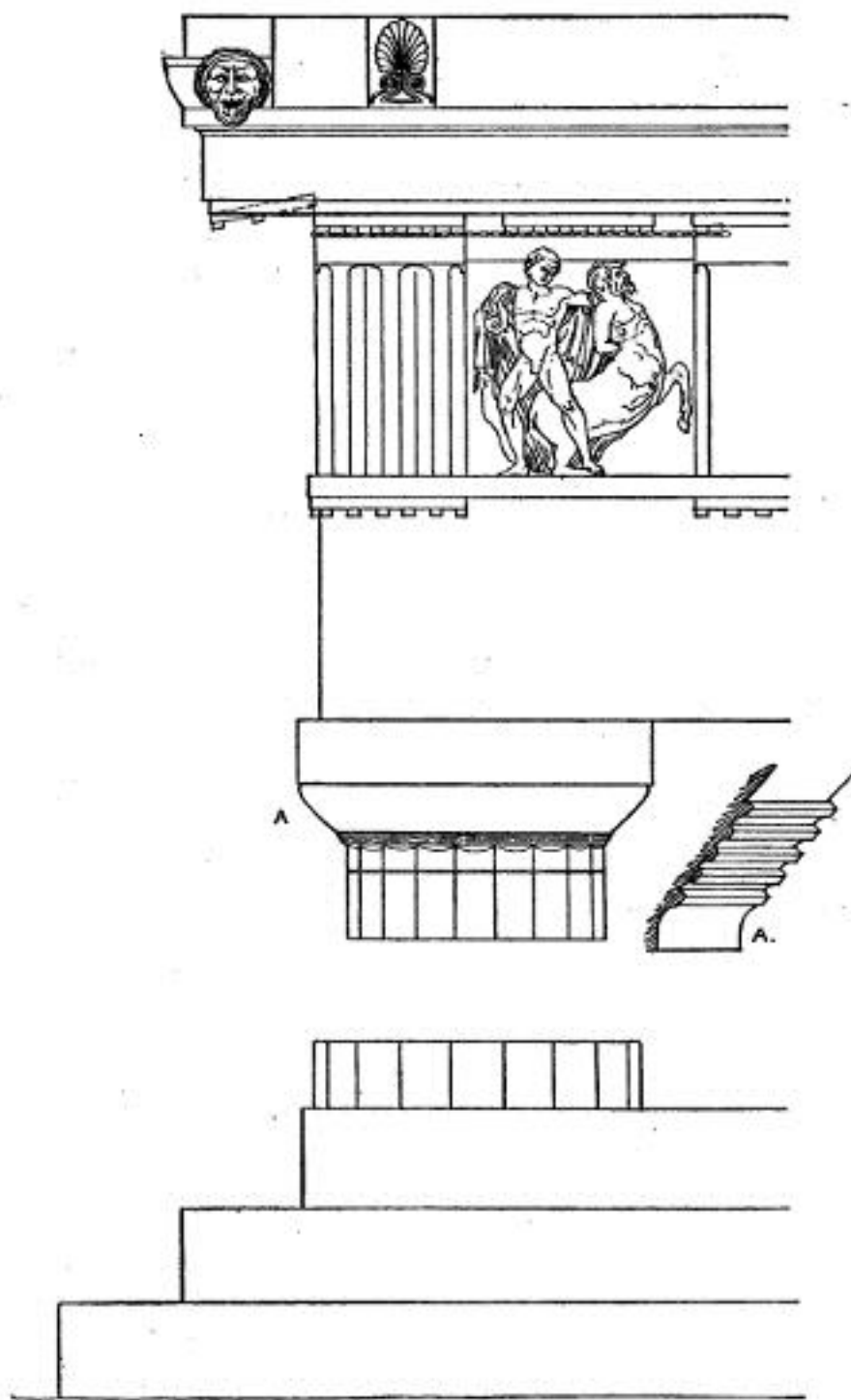


Рис. 300.—Парфенон. Греко-дорический, увеличенный участок колец в точке А.

Греческий дорический ордер (рис. 300) не имеет основания; стержень колонны имеет двадцать желобков; углубленные линии или кольца окружают стержень немного ниже лепнины капителя. Эта формовка — эхинация — имеет наилучший возможный профиль, который может иметь опорный элемент; она отделена от вала тремя или пятью кольцами. Над эхинацией поκειται квадратная черепичная крышка — счеты, на которой держится архитрав. Последний представляет собой мраморную балку с квадратными концами, а над архитравом находится фриз, разделенный полосой (*taenia*). На фризе триглыфы чередуются с метопами. Первый состоит из желобчатых форм, похожих на опоры, по одной над каждой колонной и по одной между ними, а метопы представляют собой квадратные панели между

двумя триглифами, на которых обычно находятся скульптурные предметы. В нижней части каждого триглифа, разделенного закруглением, находится ряд выступов цилиндрической или конической формы, называемых “гутте” или каплями.

Над фризом выступает карниз, который в профиль состоит из плоской полосы — короны - и венчающего элемента - овальной лепнины. Под выступающим карнизом расположены наклонные мраморные плиты, параллельные черепице крыши, размещенные по одной над каждым триглифом и по одной над каждым метопом. Они называются мутулами, и на нижней поверхности у них есть ряды желобков.

Венчающие элементы карниза проходят по наклонным линиям треугольных фронтонов на каждом конце здания. На фронтонах были изваяны фигуры, которые обычно имели какое-то отношение к божеству, которому был посвящен храм; как, например, на фронтоне Парфенона история рождения Афины была сюжетом, выполненным и спроектированным Фидием, который также был скульптором знаменитого панафенического фриза, украшавшего внешнюю часть целлы Парфенона. Иктинус был архитектором Парфенона, а также храмов Аполлона Эпикурия в Бассе и в Фигаллии, обоих в Аркадии. Строительство Парфенона было завершено около 438 года до н.э.

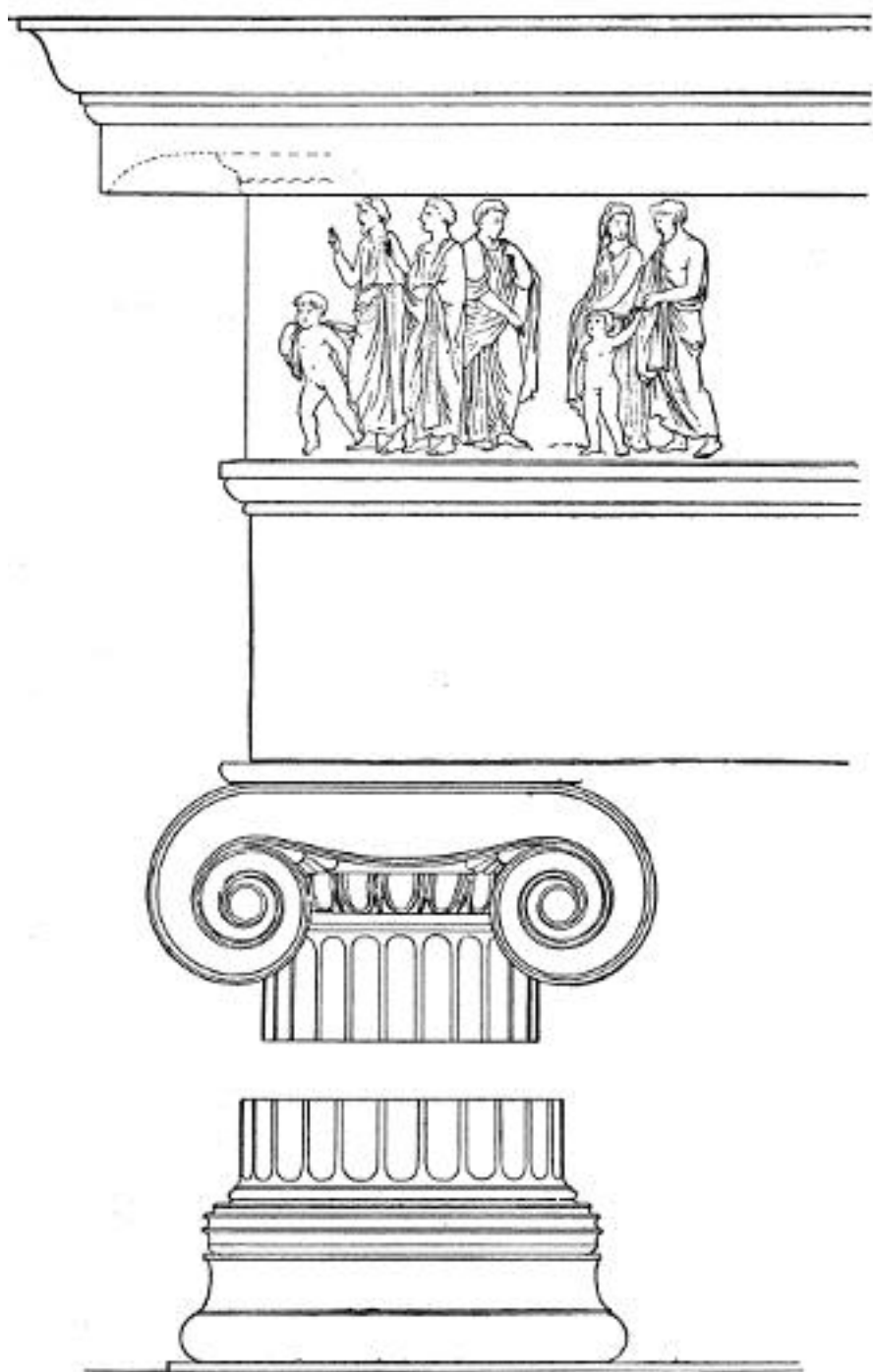


Рис. 301.—Храм на Иллисе; греческий ионический.

Греческий ионический ордер в своей капители и орнаментах сильно отличается от дорического и имеет больше лепнины. Общий план храма такой же, как и в дорическом, но пропорции различных частей более стройные. Обычно считалось, что ионическая спираль была развитием спиралей из персидской столицы Персеполя, но более вероятно, как указывалось ранее (на стр. 87), что их прототип можно найти на капителях, полученных из египетского лотоса. Архитрав иногда простой, а иногда разделен на три фасада. Фриз обычно был занят скульптурой, а основание колонны представляло собой двойной тор с углублением между ними; нижний тор был простым, а верхний - рифленным (рис. 301).

Храм Дианы в Эфесе, Эректеум и Галикарнасский мавзолей были одними из лучших образцов ионического ордера.

Коринфский ордер был скорее римским, чем греческим, хотя и греческого изобретения, и представлял собой богатый тип архитектуры, который соответствовал растущему тщеславию римлян, которые охотно переняли его во втором веке до нашей эры и возвели много прекрасных зданий в этом порядке; но часто украшали лепнину и все простые пространства почти до неузнаваемости.

Самым совершенным и по-настоящему красивым образцом греческого коринфского стиля является небольшой хорагический памятник Лисикрату в Афинах (Фронτισпис). О его похвалах и достоинствах говорили и писали почти все выдающиеся архитекторы; о нем и о Парфеноне можно сказать, что по пропорциям и изумительному единству частей, а также по совершенному сочетанию скульптуры с архитектурой никогда не возводилось зданий, равных им.

Колокол Коринфской капители, как и на памятнике Лисикрату, окружен у основания рядом листьев водного растения; из них вырастают листья аканта, а из последних - завитки (*cauliculi*), более крупные из которых сходятся в верхних углах; четыре меньших сходятся посередине, а из соединения верхних средних образуется вертикальная ладонь; розетки расположены между каждым из восьми листьев аканта. Счеты отлиты в форму и изогнуты в плане. Капитель в целом спроектирована мастерски, чтобы придать максимальное разнообразие и контрастность красивым формам (рис. 302). Фриз украшен скульптурными фигурами, иллюстрирующими историю Диониса и тирренских пиратов ([фронτισпис](#)).

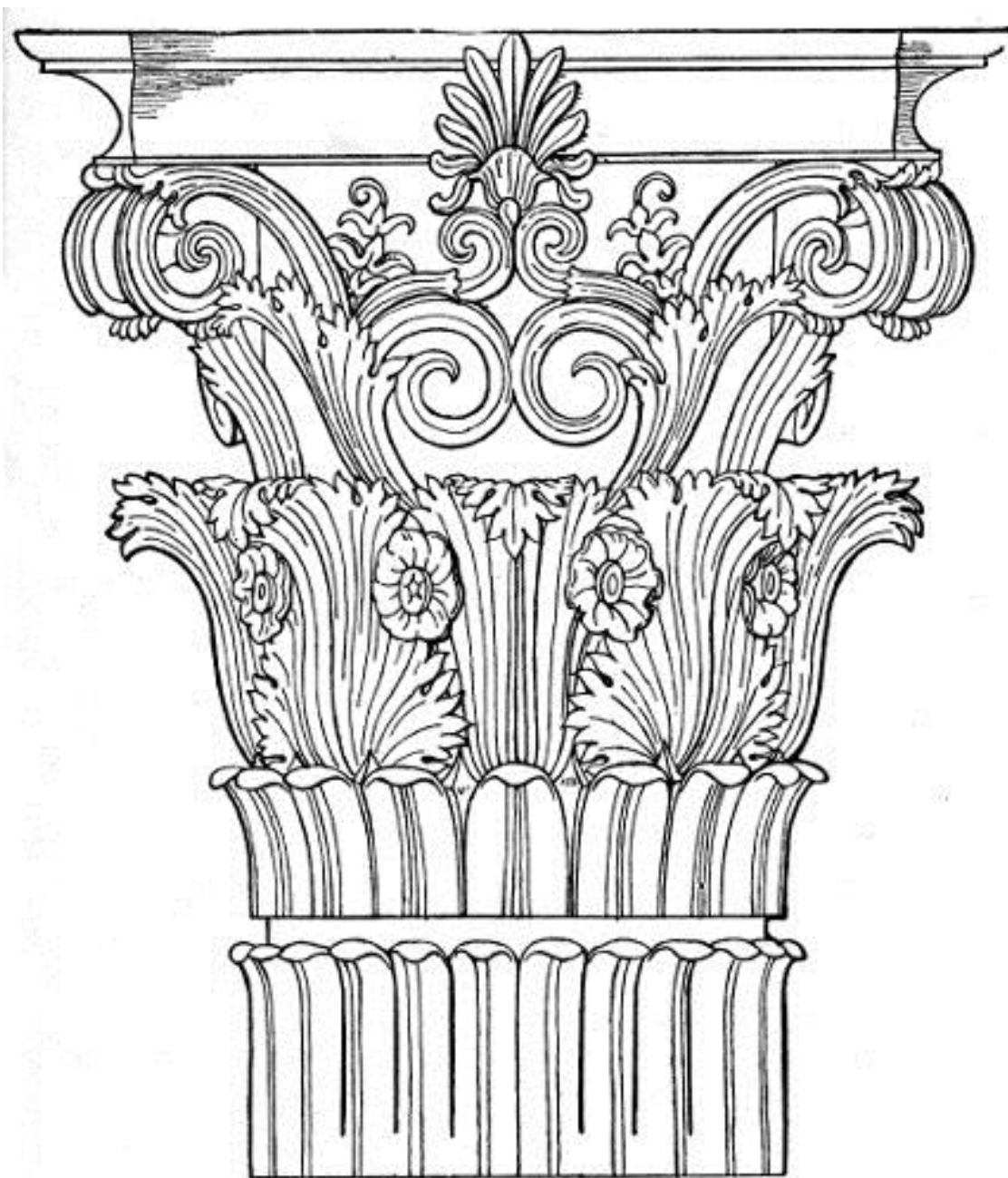


Рис. 302. Капитель памятника Лисикрату; греческий Коринф.

Этруски были расой людей, которые очень рано поселились на западе Италии, между Арно и Тибром. Их происхождение неизвестно, но предполагается, что они пришли из Малой Азии. Они были известны как великие строители и были хорошо искусны во всех искусствах. В своих более крупных фортификационных сооружениях и огромных стенах они использовали камни огромного размера (циклопические). Многие места в Италии до сих пор свидетельствуют о присутствии этрусков по остаткам этих циклопических стен.



Рис. 303. Этрусская дверь из Перуджи.

Они были значительно продвинуты в архитектуре и второстепенных искусствах в то время, когда Рим только начинал проявлять признаки своего могущества, и были архитекторами и строителями, которые выполняли все работы для ранних римлян. Этруски очень часто использовали арку в строительстве, и греки, хотя и были знакомы с ее использованием, не считали это необходимым в своей разрушенной системе строительства. С другой стороны, это была очень любимая особенность этрусков, у которых римляне научились ею пользоваться. Тарквинии были этрусской семьей, которые были хозяевами Рима в шестом веке до нашей эры, и именно при этих императорах была построена огромная канализация, известная как Cloaca Maxima, часть которой существует до сих пор.

Это сооружение представляет собой арочный водный путь, построенный в трех концентрических кольцах из крупных камней клиновидной формы (*вуссуары*). Этруски построили храмы, дворцы и жилые дома, все из которых погибли или были разрушены, и сохранилось лишь несколько остатков их городов-крепостей. Ворота Перуджи (рис. 303) представляют собой остатки характерного этрусского сооружения. Видна совершенная конструкция арки и дорического фриза; выше видна небольшая ионическая колонна. Этрusская архитектура была в основном дорической с круглым валом. Согласно Витрувию, этрусский храм состоял из трех келий с одним или несколькими рядами колонн спереди, причем расстояние между колоннами, или межколоннажное пространство, было намного больше, чем в греческих храмах. Иногда храм состоял только из круглой кельи и притвора, подобно более позднему развитию этой формы в римском храме в Тиволи и Мавзолее Адриана. Было найдено много этрусских гробниц, состоящих из каменных и отдельно стоящих сооружений. Некоторые из каменных гробниц в Кастель-д'Ассо имеют балки и стропила, вырезанные в скале в подражание деревянной конструкции, а также фигуры, вырезанные горельефом по всему периметру камер. В нишах стен и потолков этих камер было найдено большое количество керамических сосудов и изделий из металла, а также

ювелирных изделий. Храм Юпитера Капитолийского в Риме был этрусским зданием. Этруская религия была темной и полной суеверий; их боги были в основном божествами грома, молнии и подземных духов, а не божествами утешения и милосердия, и римляне заимствовали большинство из них в своей мифологии. Римляне, освоившие принцип арки, очень хорошо им воспользовались. Большинство их основных зданий были возведены в сочетании арочной и проходной систем.

Римско-дорический и ионический ордена были непропорциональными в своих различных элементах, плохими по профилю, а также очень тяжелыми на вид. Театр Марцелла является примером первого в своих нижних колоннах, а Храм Фортуны Вирилис - примером последнего.

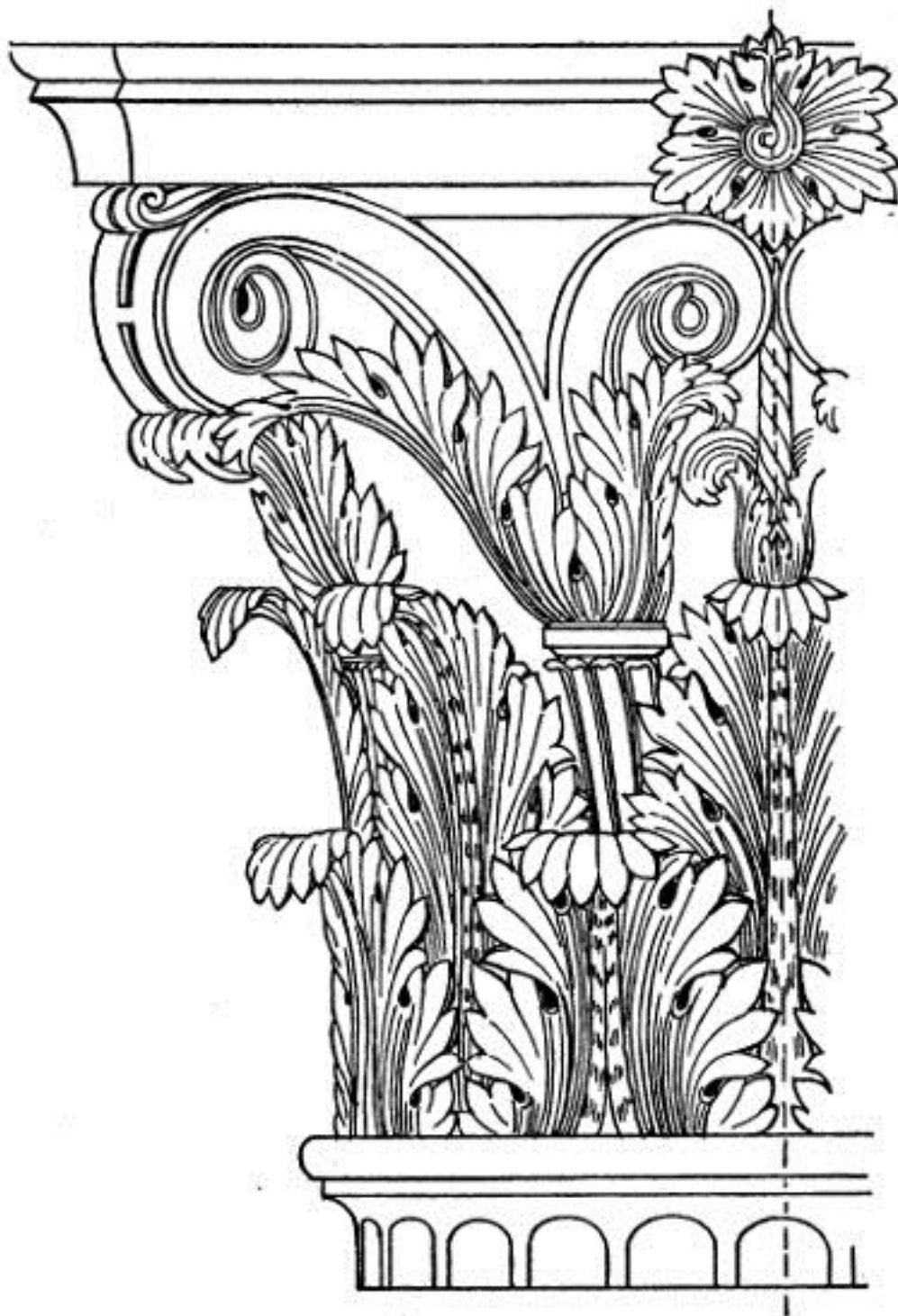


Рис. 304. Римский Коринфянин, половина столыцы Марса Ультора.

Тосканский орден известен более элегантнм развитием этрусской гладкой колонны и большим выступом карниза. Хороший пример такого порядка можно увидеть в портике церкви Святого Павла в Ковент-Гардене, Лондон, спроектированном Иниго Джонсом.

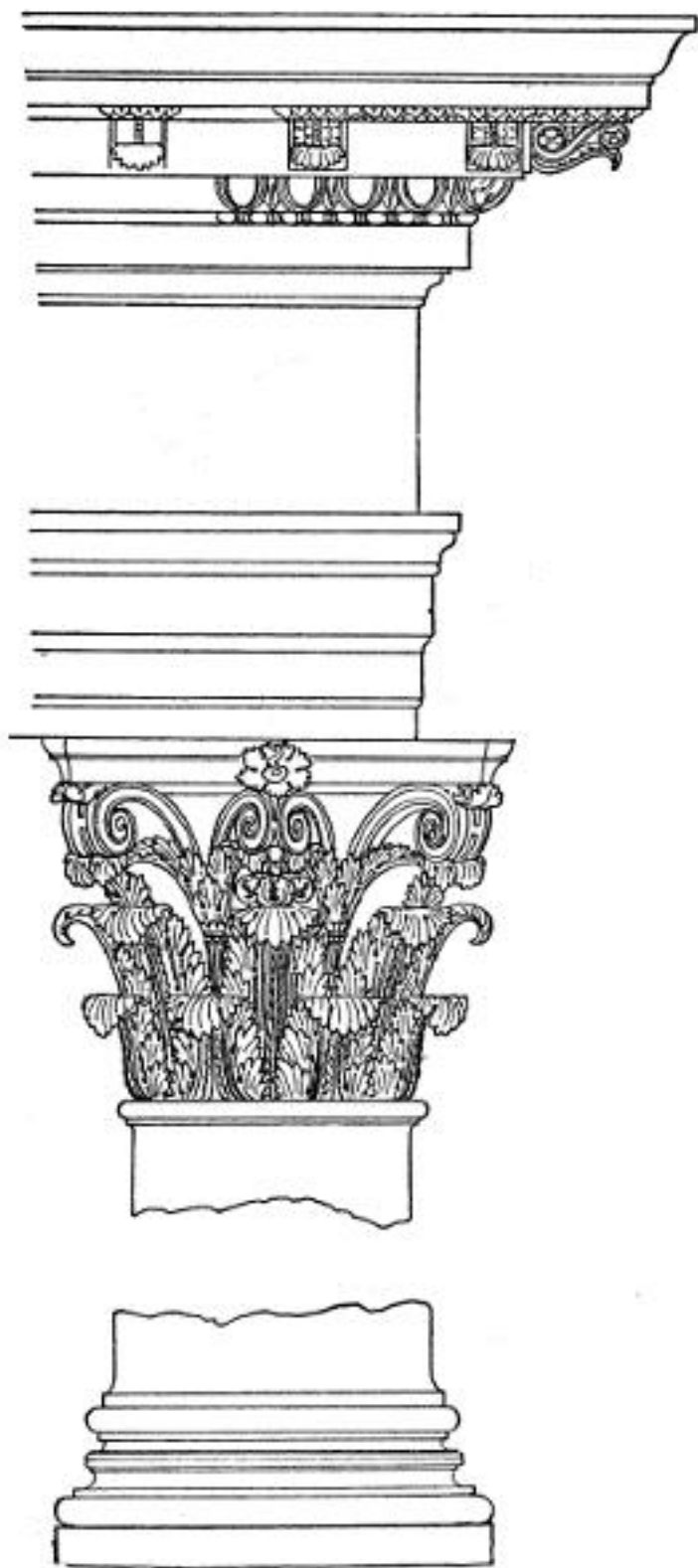


Рис. 305. Римский Коринфский стиль, Антаблемент, капитель и основание Пантеона.

Римляне лучше обращались с коринфским орденом; некоторые из их зданий являются прекрасными примерами этого порядка.

Некоторые из римских коринфских капителей хорошо спроектированы и производят очень грандиозное впечатление, как, например, капители Марса Ультора (рис. 304) и Пантеона. Верхняя капитель Марса, несомненно, прекрасна и чрезвычайно богата; капитель Пантеона более сдержанна; и в обеих из них используется разновидность аканта с оливковыми листьями, каждый зубец или листочек которого выдолблен; и, таким образом, вся капитель при ярком освещении создавала бы искрящийся эффект света и тени, так что даже на большой высоте и расстоянии от глаз ни одна из моделей не была бы утеряна из виду.

Римский коринфский имеет больше лепнины и имеет модиллионы или скобки на карнизе вместо обычных греческих зубцов (рис. 305). Антаблемент храма Юпитера Тонанского (рис. 306) является примером чрезмерной любви к богатству и показухе, которая была столь характерна для римлян.

Термы Каракаллы и Диоклетиана - единственные, которые сохранились до нас в каком-либо состоянии, и судя по развалинам, какими великолепными образцами общественных зданий они, должно быть, были. Они были построены в основном из кирпича и облицованы штукатуркой, на которой были нарисованы фрески.

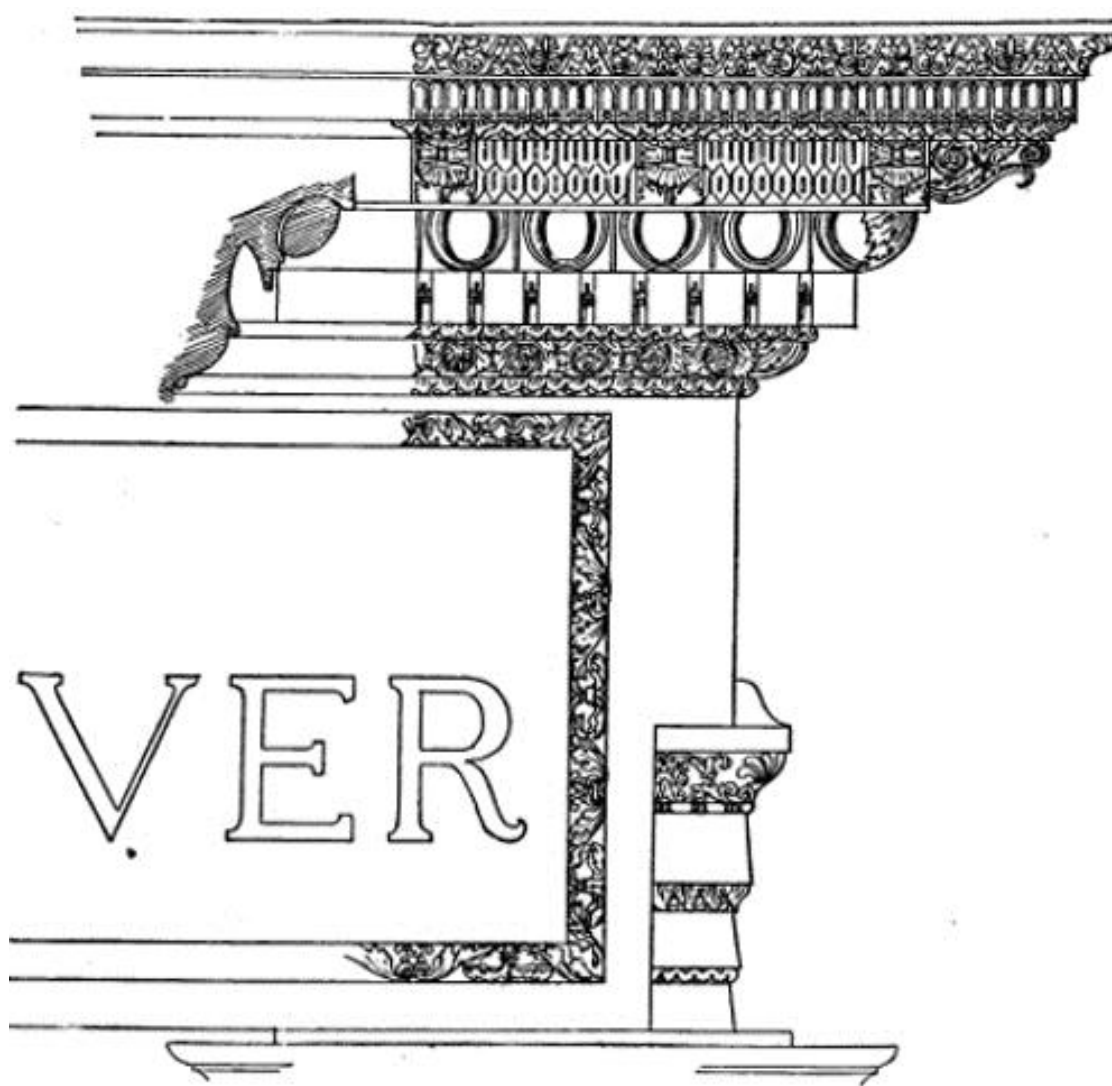


Рис. 306. Римский Коринфский собор, Антаблемент Юпитера Тонана.

Термы Каракаллы у подножия Авентинского холма были возведены в 217 году нашей эры. Они занимали прямоугольный участок земли размером около 1150 футов в каждую сторону и представляли собой огромное скопление бань, общественных и частных, с холодными, паровыми и горячими ваннами; плавательные и другие виды бань, гимнастический зал, библиотеки, читальные залы, актовые залы и т.д., все они располагались под одной крышей, окружая открытый двор, в котором находилась главная купальня размером 730 на 380 футов. В центре и в задней части этой группы зданий находился круглый зал с куполообразной крышей, называемый Солнечной батареей, стены которого были облицованы медью. Некоторые из лучших римских скульптур украшали эти залы. Главный зал Терм Диоклетиана, возведенный в начале четвертого века нашей эры, называется Эфебеумом и до сих пор используется как церковь Санта-Мария-дельи-Анджели. Он имеет почти 300 футов в длину и 90 футов в ширину и был отреставрирован Микеланджело. Его крыша состоит из трех больших поперечных сводов, поддерживаемых восемью гранитными колоннами высотой 45 футов. Еще одним классом зданий, которые любили римляне, были амфитеатры. Их остатки были найдены по всей Римской империи, самым грандиозным из которых был Колизей или Амфитеатр Флавиев. Он был начат императором Веспасианом и закончен его сыном Титом, и его руины до сих пор свидетельствуют о его величии.

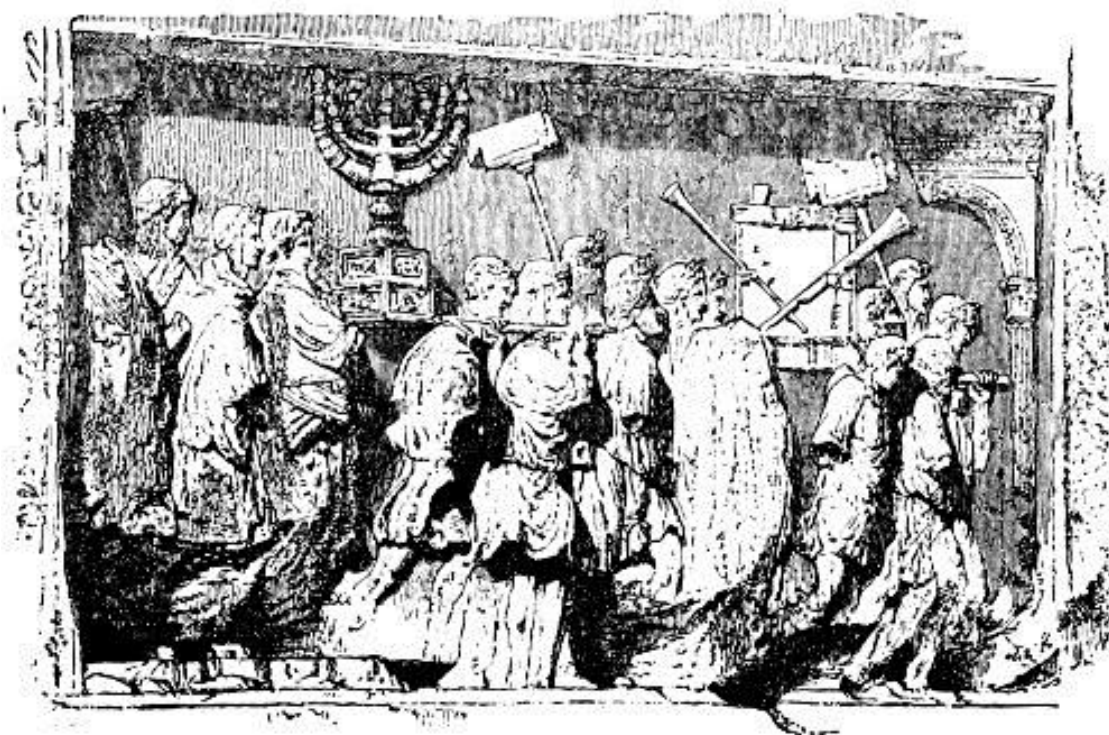


Рис. 307.—Барельеф на арке Тита. (Фото)

Он эллиптический в плане, высотой в четыре этажа; три самых нижних прорезаны восьмьюдесятью отверстиями, полукруглыми арочными, с колоннами и простенками между ними. Первый этаж - дорический, второй - ионический, а третий - коринфский. Каждая колонна и опора возвышаются на стилобате, и колонны непрерывно несут антаблементы по всему зданию.

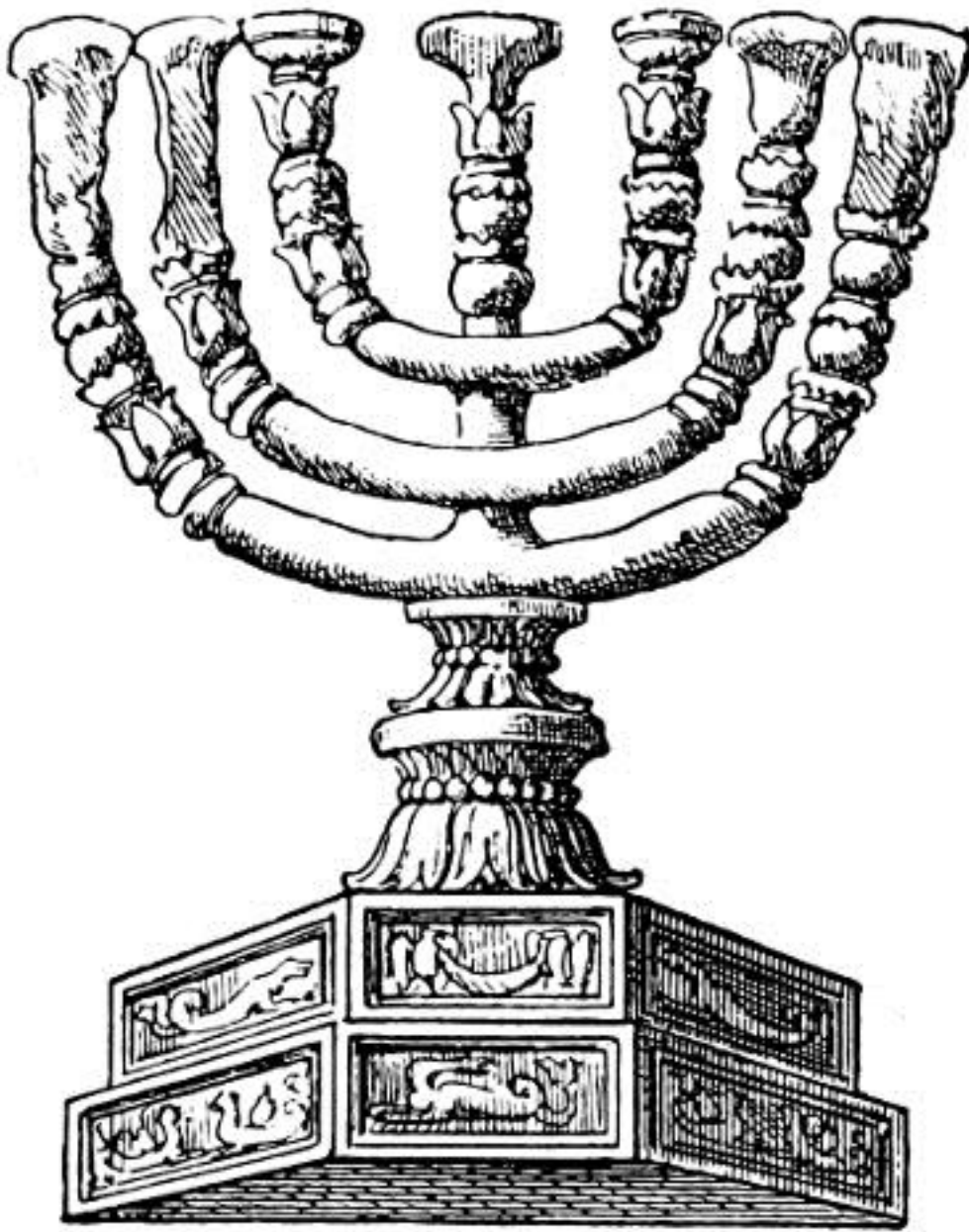


Рис. 308.—Еврейский подсвечник, Арка Тита. (Фото)

Особенностью четвертого этажа является почти сплошная стена с рядом коринфских пилястр и выступающими кронштейнами для крепления шестов навеса. Фасад построен из камня, добытого на соседних холмах, а внутренние части построены из кирпича. Размеры здания составляют 620 футов в длину, 513 футов в ширину и 162 фута в высоту. Двойные коридоры проходят вокруг здания на каждом этаже, и в нем было вмещено более 80 000 зрителей. Гонки на колесницах, имитация морских боев, когда арену искусственно заливали водой, гладиаторские бои и бои с дикими животными и быками были среди развлечений римлян, которые проводились в амфитеатрах.

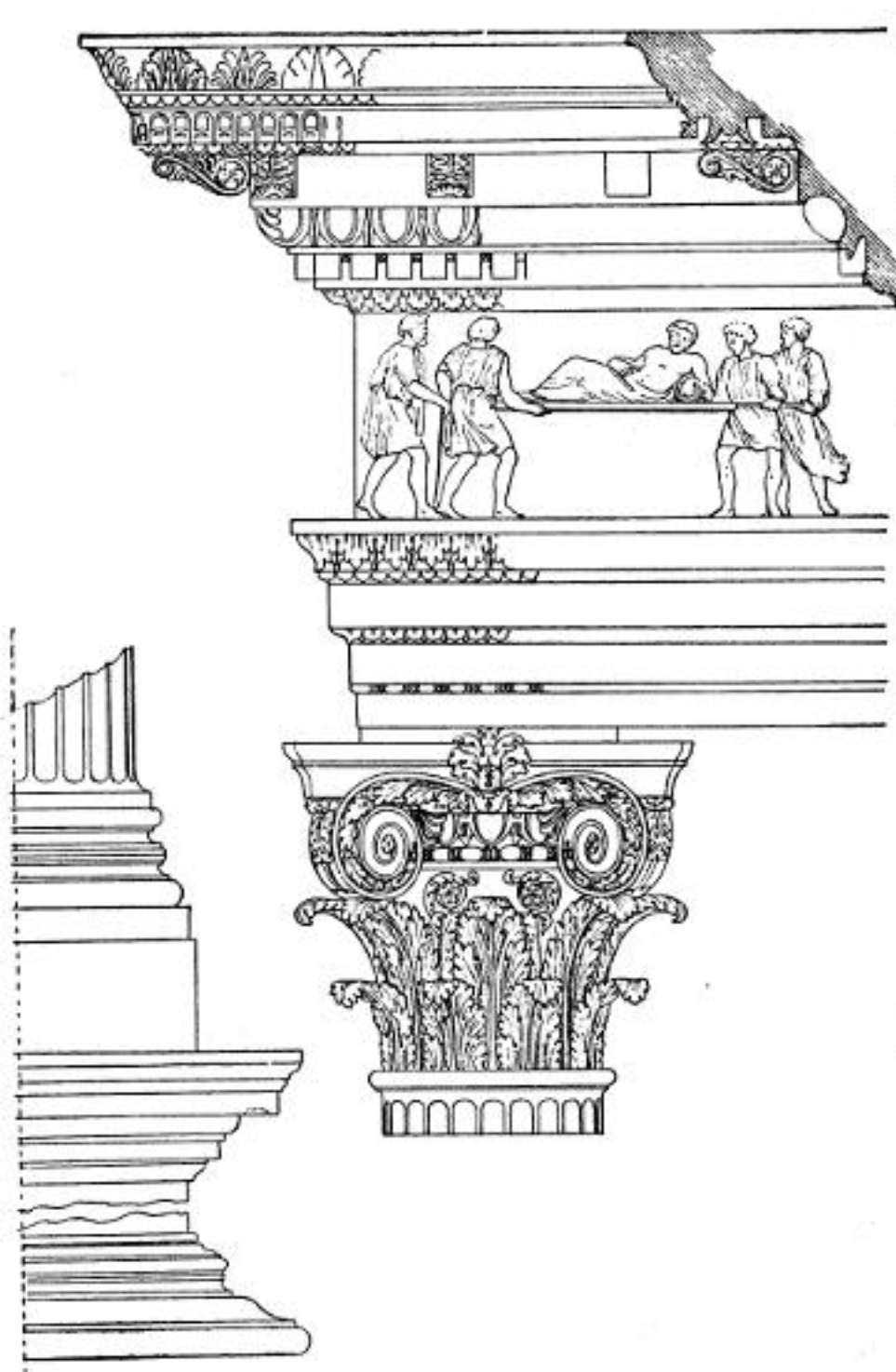


Рис. 309. Римский составной орден из Арки Тита.

Другие памятники, такие как триумфальные колонны и арки, были возведены императорами в ознаменование своих побед, и они отличались самой сложной и богатой росписью. Колонна Марка Аврелия, известная как колонна Антонина, и колонна Траяна, установленная этим императором на форуме Траяна в Риме в ознаменование его победы над даками, являются двумя наиболее известными из этих памятных памятников. Последняя колонна была воспроизведена, и ее слепок можно увидеть в музее Южного Кенсингтона. Оригинал имеет высоту почти 133 фута и богато украшен барельефами на мраморных плитах, скрепленных вместе по спирали вокруг центрального сооружения. Орден выполнен в дорическом стиле,

древко установлено на большом пьедестале с очень красивыми скульптурами, изображающими фигуры, доспехи и надписи.

Триумфальные арки представляют собой прямоугольные массивы каменной кладки с арочными проемами, иногда с одной аркой, иногда с тремя, большой и двумя поменьше, как арки Константина и Септимия Севера; а иногда меньшие имели опоры и пилястры с антаблементом перемишки вместо арки, как в Арке Ювелира в Риме. Арка Тита (воздвигнутая в память о взятии Иерусалима в 70 году н.э.), являющаяся одним из прекраснейших из этих памятников, интересна по двум причинам: во-первых, на ней есть рельефы, запечатлевшие взятие Иерусалима, с изображением золотого подсвечника с семью ветвями Храма (рис. 307, 308), а во-вторых, сама арка является одним из лучших образцов архитектурного порядка, созданного римлянами, — Композитного (рис. 309), представляющего собой наложение ионического на коринфский. .

Декор этого ордена чрезвычайно богат по своему характеру: нижняя половина капителя украшена коринфскими листьями, в то время как верхняя половина представляет собой почти всю добавленную ионическую извилистую капитель; на карнизе изображены как ионические зубцы, так и коринфские модильоны. Арка Септимия Севера и Термы Диоклетиана относятся к Составному ордеру.

ГЛАВА XIV. ГРЕЧЕСКИЙ И РИМСКИЙ ОРНАМЕНТ.

Греческий орнамент, встречающийся на резной лепнине, фризах, акротериях, антифиссах и капителях, или, как в случае с расписным разнообразием, встречающийся на вазах, простой лепнине, лентах, тарелках и других украшениях поверхности, или вырезанный на бронзовых кистях и зеркалах, был строгого и утонченного порядка, почти все из которых зародились в египетских и ассирийских формах, которые в первых случаях использовались в символическом смысле, но под руками греческих художников утратили все свое прежнее значение и были развиты и частично преобразованы в новый стиль. богатство чисто эстетических форм.

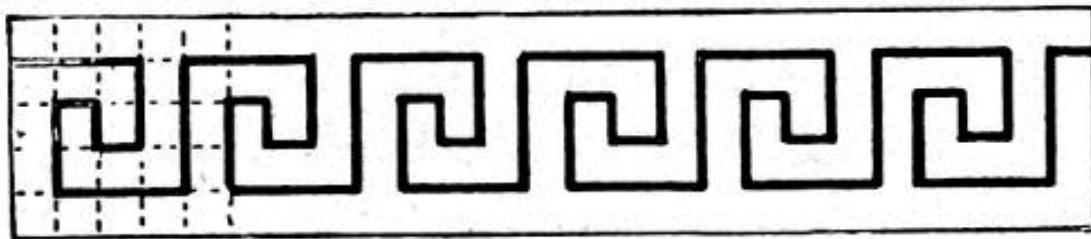


Рис. 310.Греческие лады.

Простейшими формами были лады или так называемый ключевой рисунок (рис. 310, 311 и 315).

Слово "меандр" иногда применяется к греческим ладам; это неверно, поскольку слово подразумевает изогнутую линию, а не прямоугольную.

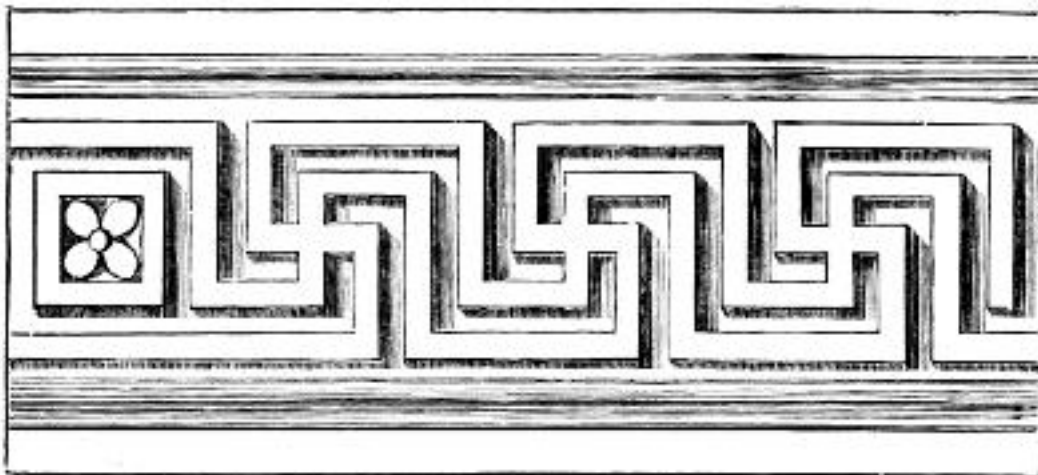


Рис. 311.Греческий резной лад.

Гильоширование, петлевой орнамент или канатный орнамент используется на плоских лентах, а также в качестве украшения торцевых формовочных изделий (рис. 312 и 313).

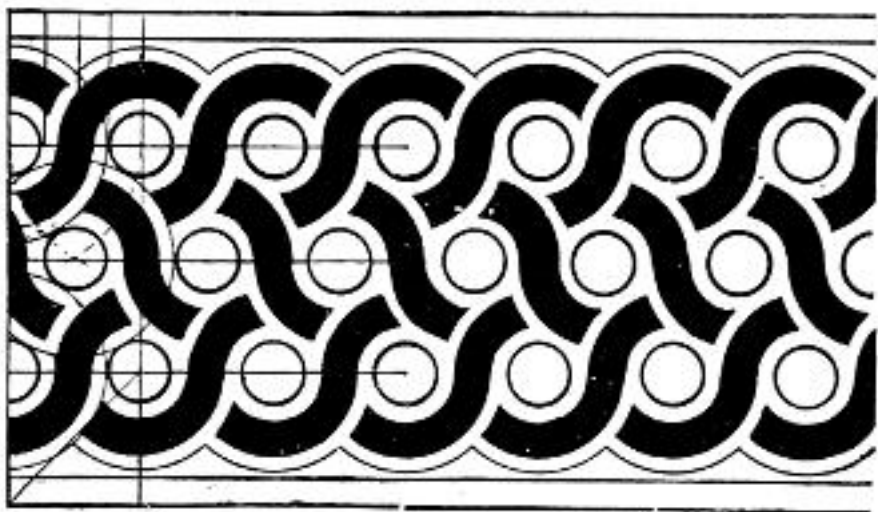


Рис. 312.Тройной гильошированный орнамент.

Греки использовали узор из жимолости в бесконечном разнообразии форм как в резьбе, так и в живописи, примеры которых приведены на рис. 314 и 315.

В бордюрах их расписных ваз очень часто использовался плющ (рис. 316).

Лепные изделия оgee обычно украшались орнаментом в виде водяных листьев и языка, а ovolo - характерными яйцами и языком, а круглые филе - бусинами и катушками. Прекрасный пример этой группы украшенной лепнины находится в храме Минервы Полиас в Афинах (рис. 317).

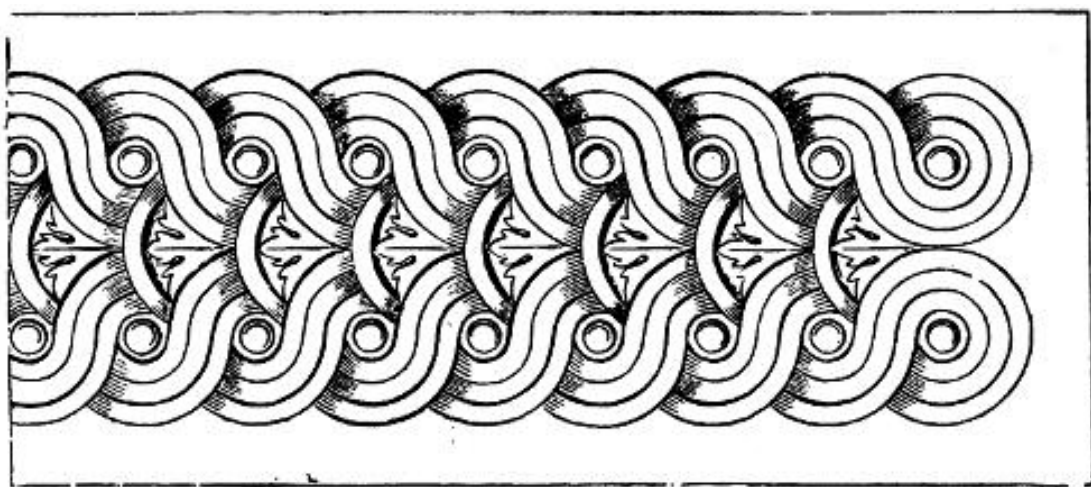


Рис. 313.Двойная гильошировка.

Удлиненный тип яйца и языка происходит из эректума (рис. 318).



Рис. 314.—Гимнион (резной), работы Аполлона Эпикурия.

Греки редко использовали большие свитки в орнаменте; исключением является орнамент в виде свитков с крыши памятника Лисикрату и в коринфских стеблях или волютах (см. рис. 302).

Греческую разновидность листвы аканта можно увидеть в столице с того же памятника.



Рис. 315.Греческая кайма с ладовыми полосами.

Римский архитектурный орнамент был просто греческим с несколькими вариациями, не всегда улучшениями. Он был менее изысканным, но в некоторых случаях, особенно в примерах крупных завитков аканта на фризах, панелях и пилястрах (рис. 319), а также в их крупных капителях, орнамент был выполнен с большим мастерством и мужеством. Они

использовали сорт аканта с мягкими листьями - моллис, в то время как греки использовали спинозус, или сорт с колючими листьями.

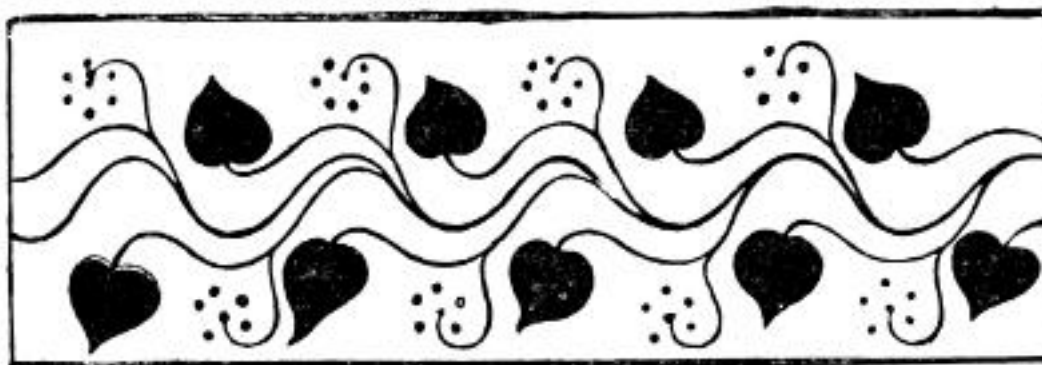


Рис. 316. Бордюр из меандра греческого плюща.

Украшения римской лепнины были менее элегантными, чем у греков, из-за того, что контуры представляли собой сегменты кругов, где греки использовали формы, подобные коническим сечениям, а исполнение римской лепнины было менее художественным (рис. 320, 321, 322).

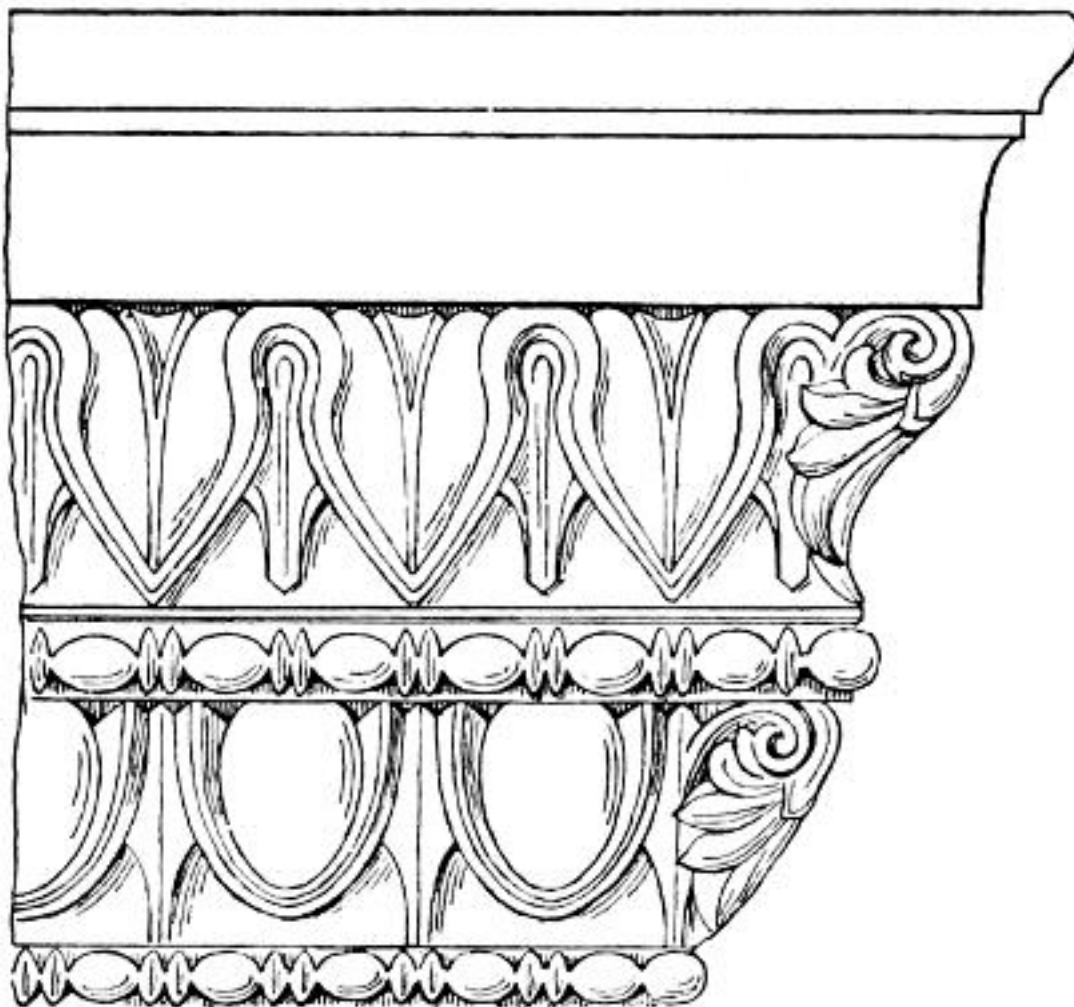


Рис. 317. Украшенная лепнина из храма Минервы Полиас; Ogee Ovolo и бусины.

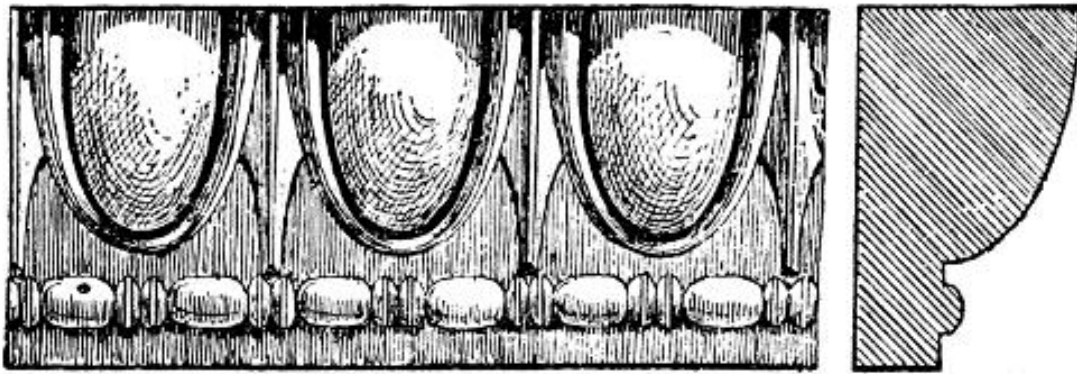


Рис. 318. Оволо с яйцом и языком из эректума.

О внутренней архитектуре Греции можно догадаться по остаткам Помпей и Геркуланума, которые, хотя и были римскими провинциальными городами, по стилю и убранству были прекрасным отражением греческого искусства. Остатки произведений искусства, найденные в этих городах, были выдержаны в греко-римском стиле. Разрушение Помпей произошло в 79 году н. э.



Рис. 319. Древнеримское панно, Флоренция.

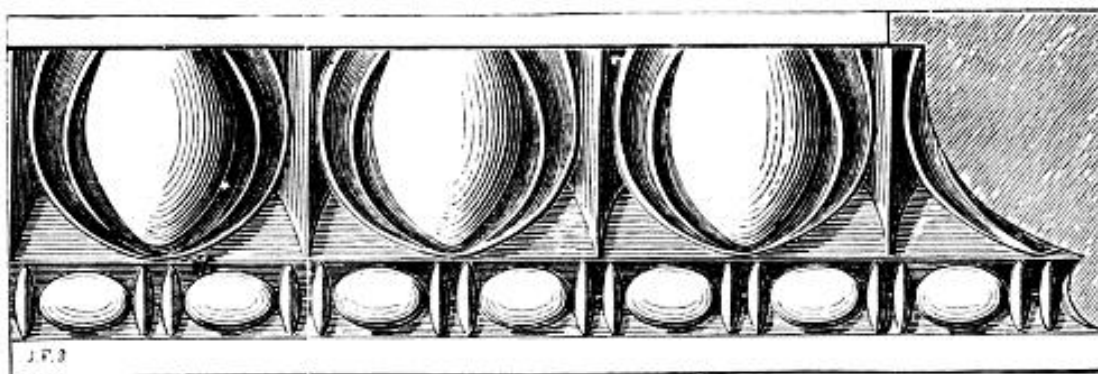


Рис. 320.—Лепнина из оволо и астрагала; Рим.

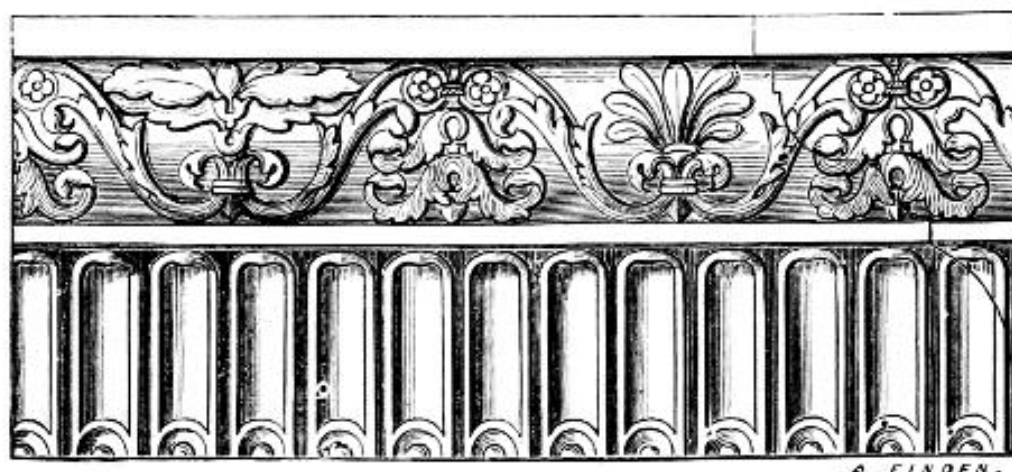


Рис. 321.—Форма Ogee и рифленого Cavetto; Тонаны Jupiter.

Общая планировка римского дома была прямоугольной в плане, с вестибюлем, а иногда и без него. Парадная дверь открывалась в коридор под названием *протирум*, который вел в *атриум*, открытый двор, частично крытый крышей; отверстие находилось в центре и называлось *имплювиум*; прямо под ним в полу находился резервуар, называемый *комплювиум*; в него поступала дождевая вода. В больших домах крыша атриума поддерживалась колоннами, тогда атриум иногда называли *savædium*, в конце которого открывались три комнаты, большая и центральная называлась *таблином*, а две боковые - *алеями*; в этих комнатах хранились семейные записи, документы, исторические хроники, акты и т. Д. Проход вел из атриума в главную личную приемную, называемую *перистилюм*, крыша которой была частично открыта небу. Эта комната была самой красивой в доме и была богато украшена редким мрамором, бронзой и фресками, владелец которых был богат. Вокруг перистиля были расположены помещения меньшего размера, такие как залы, называемые *экседрами*, часовни *ларарии* и картинные галереи *пинакотеки*. Кухни и другие кабинеты находились позади, как и различные спальные комнаты. Некоторые комнаты были плохо освещены, и им приходилось получать свет от дверей или искусственного освещения, но в некоторых случаях окна, довольно небольшого размера, располагались высоко в стенах.

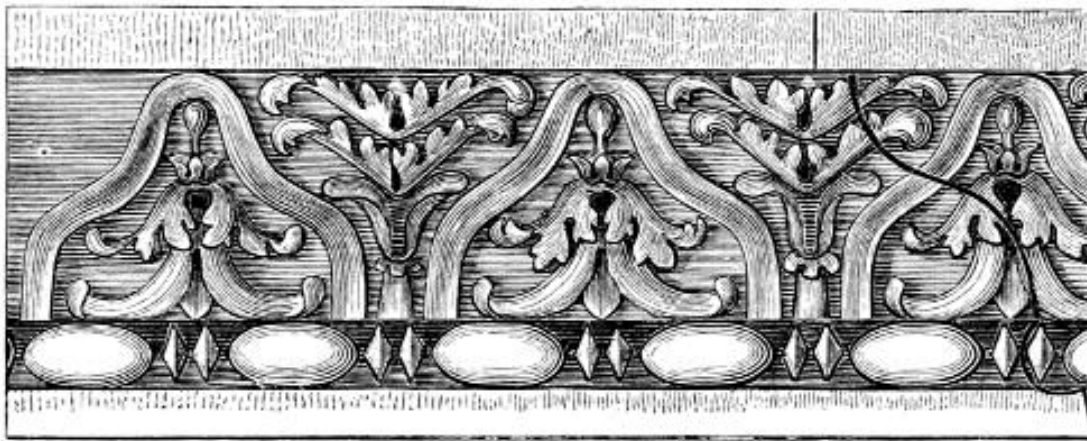


Рис. 322. —Украшенный Огеем и Астрагалом; Статор Юпитера.

Стены помпейских домов были богато декорированы в ярких тонах, где преобладали киноварь, черный, зеленый и оранжевый. Сюжетами были группы фигур, животные, птицы и всевозможные гротески, заключенные в фантастические архитектурные обрамления (рис. 323). Иногда глухую стену двора искусно раскрашивали, чтобы изобразить сад. Скульптуры также украшали апартаменты, полы были выложены мозаикой, а потолок богато отделан панелями. Римский, греческий и помпейский орнамент снова будет рассмотрен во втором томе в разделе "Малое искусство этих стран".

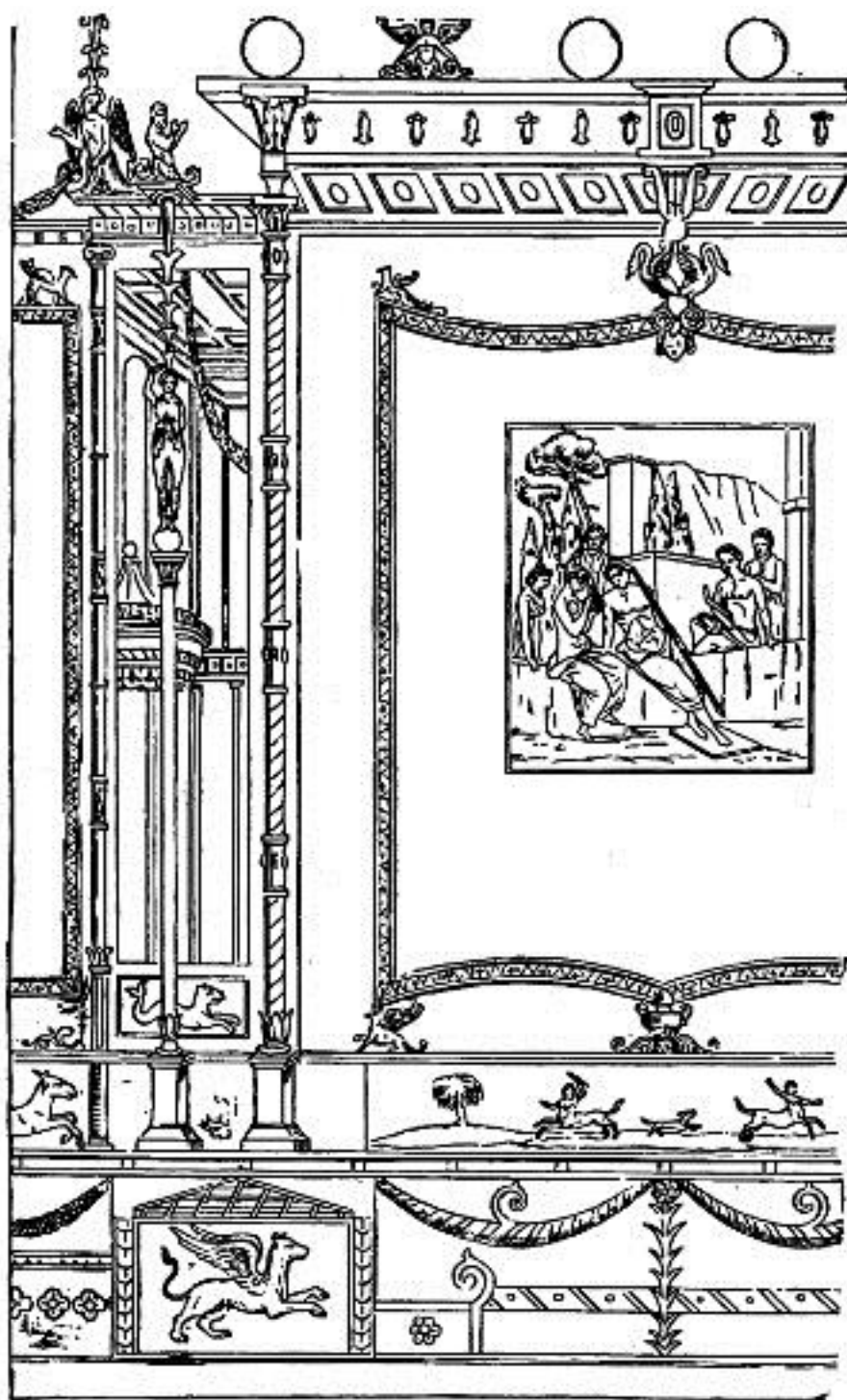


Рис. 323.—Настенная живопись из Помпей.

ГЛАВА XV. ИНДИЙСКОЕ ИСКУССТВО И АРХИТЕКТУРА.

Арийская раса людей пришла в Индию примерно в 2000 году до н.э. через Верховья Инда. Сначала они поселились в Пенджабе, на водоразделе Сатледжа и Джамны, и, наконец, в Ауде и на востоке. По прошествии тысячи лет они утратили свою расовую чистоту, смешавшись с аборигенами.

Примерно в это же время появился пророк Сакья Муни, или Будда, и, по-видимому, ему удалось обратить в буддизм почти всю Северную Индию. Он умер в 543 году до н.э., и через триста лет после его смерти, или около 250 года до н.э., царь Ашока провозгласил буддизм государственной религией, и примерно тысячу лет после этого он оставался государственной религией Индии, хотя в настоящее время, как говорят, в Индии нет местных буддистов.

История искусства в Индии началась во времена правления Ашоки. Более ранние скальные гробницы и другая архитектура времен Ашоки, очевидно, являются каменными копиями еще более ранних деревянных построек.

Памятники, состоящие из указных колонн или *лат*, характерных для этого периода, были найдены в отдельных местах, воздвигнутых в честь Будды в окрестностях Аллахабада и Дели; их высота превышает тридцать три фута, и они имеют изогнутую, перевернутую капитель в форме колокола, на которой, вероятно, стояло колесо, эмблема, или лев, символ Будды. Эта капитель похожа по форме на основание персидской колонны, а некоторые орнаменты вокруг шейки колонны выполнены в греческих и ассирийских формах, что доказывает, что раннее индийское искусство чем-то обязано Ассирии, Персии и Греции (рис. 324). Вероятно, это произошло в результате покорения Персии Александром Македонским, который, как говорят, продвинул свои завоевания до берегов Инда.



Рис. 324.—Орнамент со столба Ашоки, Аллахабад. (Б)

Следующая крупная иммиграция, о которой мы слышим, - это иммиграция южных дравидов, которые пересекли Низовья Инда до Гузерата и со временем обосновались в южной части Индии, в Мадрасском президентстве. Они были великой строительной расой людей. Другая иммиграция произошла в первом или втором веке до нашей эры и продолжалась в течение нескольких столетий после христианской эры. Эти люди занимали почти западную половину Индии и возводили здания от Майсура на юге до Дели на севере. Эта архитектура известна как стили чалукья и джайна. Четвертой великой иммиграцией было переселение мусульман с одиннадцатого по четырнадцатый века.

Четыре основных стиля индийской архитектуры - буддийский, дравидийский, северный индуистский и чалукьянский, или джайнский.

В дополнение к колоннам-указам в качестве иллюстраций буддийской архитектуры, в некоторых частях Пенджаба и на севере Индии найдено множество массивных насыпей каменной кладки, называемых топами, дагобами или ступами. Это курганы-реликвии, воздвигнутые над предполагаемыми мощами Будды и буддийских священников, и иногда воздвигаемые отдельно в честь Будды. Одним из наиболее важных является Санчи Топе в Бхопале, Центральная Индия (рис. 325). Мистер Фергюсон в своем “Исследовании индийской архитектуры” описывает этот замечательный памятник следующим образом: “Вероятно, он был построен (топе) в 500 году до н.э., каменные перила - в 250 году до н.э., а ворота - с 19 по 37 год нашей эры. Основная часть здания состоит из купола диаметром 106 футов и высотой 42 фута. Забор, которым окружен этот купол, чрезвычайно любопытен. Он состоит из каменных столбов высотой 8 футов 8 дюймов и расположенных чуть более чем в 2 футах друг от друга, увенчанных простым архитравом, а между каждыми двумя стойками вставлены три горизонтальные каменные перекладины.

Еще более любопытными являются четыре каменных торана, или ворот, один из которых — восточный - показан на рис. 325. Он состоит из двух квадратных колонн, покрытых скульптурами, и со смелыми капителями в виде слонов, возвышающихся на высоту 18 футов 4 дюйма. Над ними расположены четыре перемычки, слегка изогнутые вверх в центре и заканчивающиеся ионическими завитками; они поддерживаются продолжениями колонн, а между перемычками вставлены три стойки. Все это сооружение покрыто сложной скульптурой и увенчано эмблемами. Общая высота составляет 33 фута 6 дюймов.” Сэр Г. Бердвуд говорит: “Символами являются *тризуба*, *колесо* и *лев*, представляющие буддийскую триаду, Будду, закон и собрание. Наземный план ступ или топесов с обратными перилами и выступающими дверными проемами или входами образует гигантскую свастику (“благоприятный”), мистический крест (филфот) буддистов”. Фергюсон говорит, что буддийский дагоба является прямым потомком могильных курганов туранских рас, подобных тем, что найдены в Этрурии, Лидии и среди скифов Северных степей.

Ясно видно, что детали буддийского орнамента заимствованы из греческих и ассирийских источников, смешанных с буддийскими эмблемами; несколько местных идей можно увидеть в конструкции и в замене индийского слона ассирийским или персидским быком. Прекрасный слепок ворот Санчи можно увидеть в музее Южного Кенсингтона.

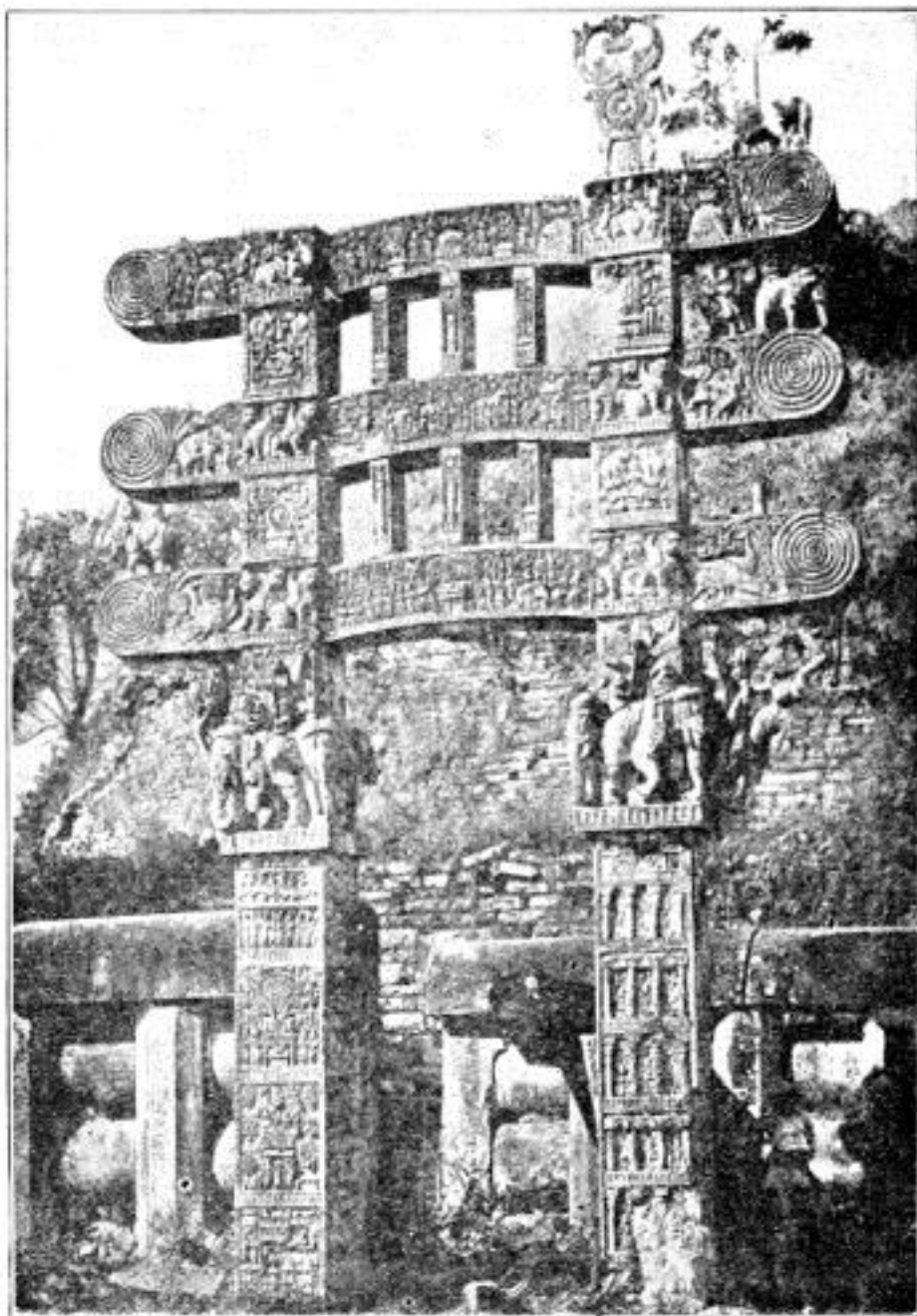


Рис. 325. Гора Санчи Топе, Бхопал, Центральная Индия.

В качестве примера индуистской или брахманической архитектуры высеченный в скале храм в Эллоре, называемый Килас, или “Рай”, является одним из самых прекрасных и чудесных (рис. 326). Внутреннее убранство храма высечено не только в цельной скале, но и снаружи, с его удивительно богатым квадратным крыльцом и двумя большими квадратными колоннами, или дипданами (фонарными столбами), оставшимися стоять впереди, - все это буквально вырезано из цельной скалы.

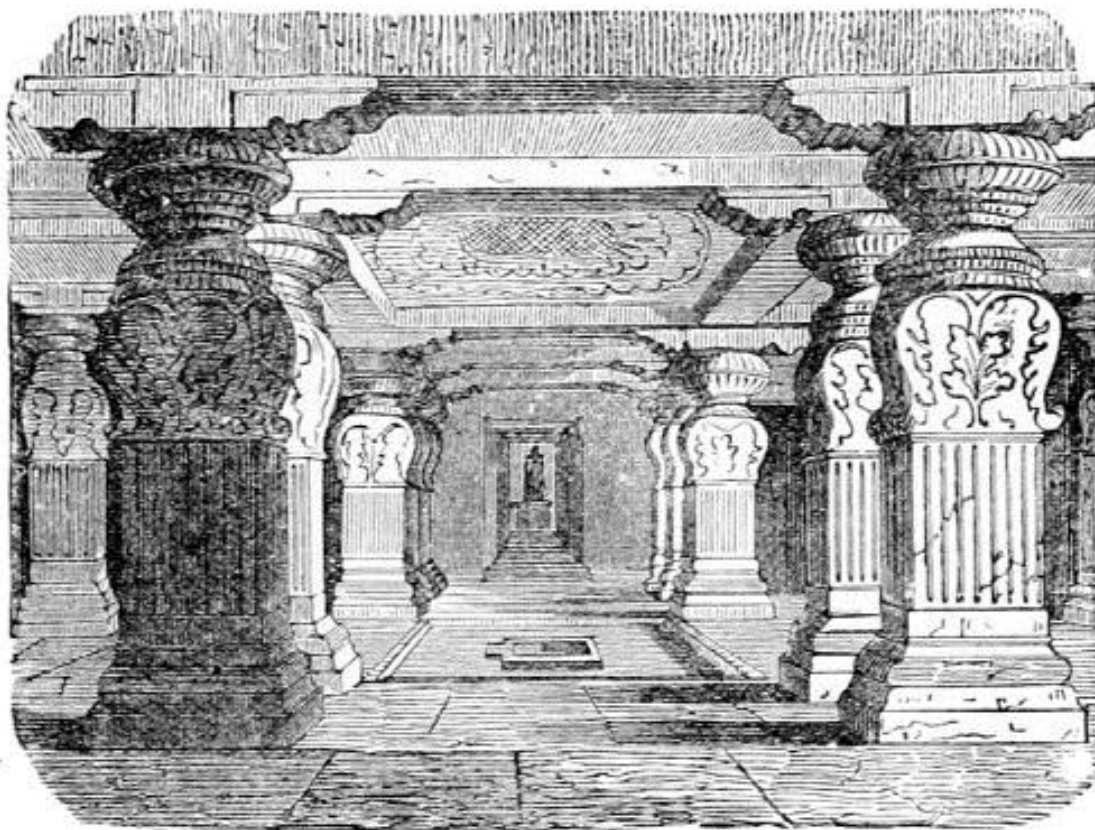


Рис. 326. Скальный храм брахманов в Эллоре.

Интерьер, который вызвал удивление и восхищение всех путешественников, прямоугольный в плане; колонны квадратные и очень короткие пропорционально их ширине; основания состоят из цоколя, круглых углублений и торообразной лепнины; квадратная шахта рифленая, верхний край которой выпуклый и украшен листвой; а над ней расположены кольца, шейка и капитель в форме вдавленной сферы. Над капителем расположены кронштейны, на которые опираются балки. Крыша обшита панелями, и каждая панель украшена центральным цветочным орнаментом. Предполагалось, что Килас был вырублен в скале южными дравидами. Индуистские или брахманические храмы самого раннего типа демонстрируют заметную имитацию деревянной конструкции почти в каждой детали (рис. 327).

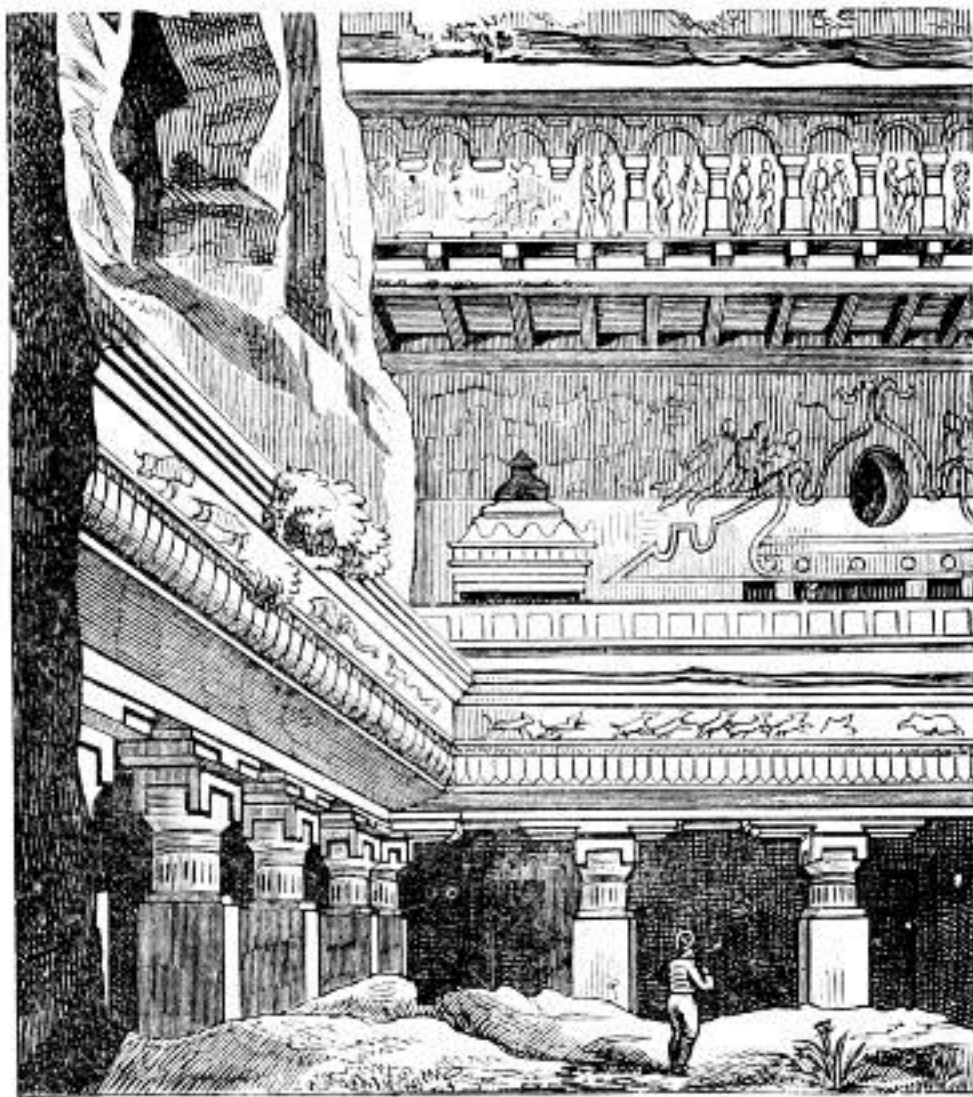


Рис. 327. Храм Бискурмы в Эллоре.

Брахманическая архитектура имеет три разновидности — дравидийскую, которая характерна для Дахана, к югу от Кистны; чалукьянскую, между Кистной и Маханудди; ии индоарийскую, которая преобладает в Индостане. Дравидийский храм характеризуется горизонтальной системой многоэтажных башен и имеет величественный и внушительный вид торжественности. Примеры дравидийской архитектуры встречаются в храмах в Серингеме, Тинневелли, Мадуре, Перине, Веллоре и других городах.

Чалукьян отличается своим звездообразным планом и пирамидальной башней. Великий двойной храм Шивы в Халлабиде, Майсур, является примером такой архитектуры. Он примечателен богатой системой скульптурных фриз. Здание приподнято над землей террасой высотой пять или шесть футов; над ней находится необычный фриз из двух тысяч скульптурных слонов; следующий фриз выше состоит из львов, затем полоса богатой цветастой завитушечной работы; над этим находится фриз с изображением всадников, затем еще одна полоса завитушечной работы; и над этим появляется фриз с завоеванием Цейлона Рамой; другие фризы и полосы над этим разделены лепниной и изображают небесных птиц и зверей; карниз с завитушечной работой над всем этим поддерживает перила, разделенные на панели, в которых изображены небесные птицы и звери. каждая из

которых представляет собой две цифры. Над ними расположены окна из пронзенного камня и группы скульптурных богов индуистского пантеона через равные промежутки времени. В этом замечательном здании отсутствуют обычные башни, которые, несомненно, были бы пристроены впоследствии, если бы работы не были остановлены из-за мусульманского вторжения в 1310 году нашей эры. Другие храмы в стиле Чалукьян можно увидеть в Сомнатпуре, в Байлуре, в Майсуре и в Бухропулли.

Секта джайнов появляется в Индии примерно в седьмом или восьмом веке. Они не верили в божественное вдохновение Вед или священных книг индусов, но до тех пор, пока они соблюдали кастовую принадлежность и признавали богов индуистского пантеона — что они строго соблюдали, — брахманы не подвергали сомнению какие-либо другие их особые верования и воздерживались от преследования их. Если бы буддисты, например, придерживались только соблюдения касты, они никогда бы не были изгнаны из Индии индуистскими приверженцами касты.

Джайны своеобразны в поклонении своим двадцати четырем святым, называемым “джинами”.

Архитектура джайнов зародилась, когда буддизм вымирал. Одной из характерных черт джайнской архитектуры является горизонтальный сводчатый проход, а другой - скобчатая форма капителя (рис. 328).

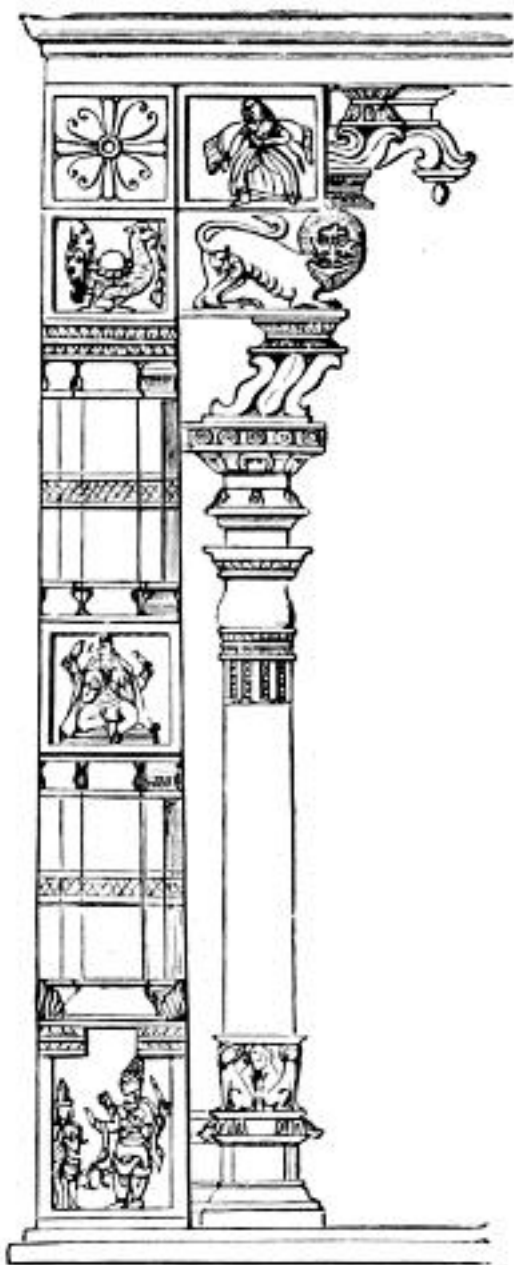


Рис. 328. Столб и скоба,
Дверной проем пагоды.

Джайнские храмы находятся в Палатине и Гирнаре в Гуджарате, а также знаменитая “Башня Победы”, возведенная в память о победе раджпутского раджи Хамбо над Махмудом из Малвы в 1439 году нашей эры.

Интересной иллюстрацией перехода индийской архитектуры к мусульманским формам является мечеть Мохазифа Хана в Ахмедабаде. Эта мечеть была построена в шестнадцатом веке и носит индуистский характер, с сарацинским влиянием в убранстве и других деталях. Большим упущением в скульптурах являются формы животных и фигур, столь дорогие индуистскому художнику, но мусульманская религия запрещает их изображение, и вместо фигур в оконных проемах мы видим некоторые из первых признаков сарацинского орнамента, выполненного, скорее всего, индуистскими мастерами. Эти окна типичны и похожи на чрезвычайно тонкий узор окон Будды в Ахмедабаде, который состоит из красивых стеблей и цветочного орнамента.

С восьмого по восемнадцатый века Индия подвергалась вторжениям арабов, афганцев и монголов, которые опустошали страну, разграбляли многие из лучших индуистских святынь и, с другой стороны, построили несколько великолепных мечетей и дворцов, в которых преобладает сарацинское влияние.

Дворец Дели был построен в 1627-1658 годах монгольским императором Шахом Джеханом, королем, который построил нынешний город Дели, в котором собраны лучшие образцы мусульманского стиля в Индии. Деванне Кхас, или главный зал Делийского дворца (рис. 329), является очень богатым и богато украшенным образцом этого стиля. Он сводчатый, как готический собор, и повсюду инкрустирован богатым мрамором и мозаикой. В нем есть инкрустированная драгоценными камнями ниша, в которой когда-то стоял знаменитый делийский павлиний трон. Трон был выполнен из эмали, в форме павлина с распущенным хвостом, и украшен бриллиантами и драгоценными камнями, имитирующими естественную окраску павлина. Он был унесен Надир-шахом при разграблении Дели в 1738 году нашей эры.

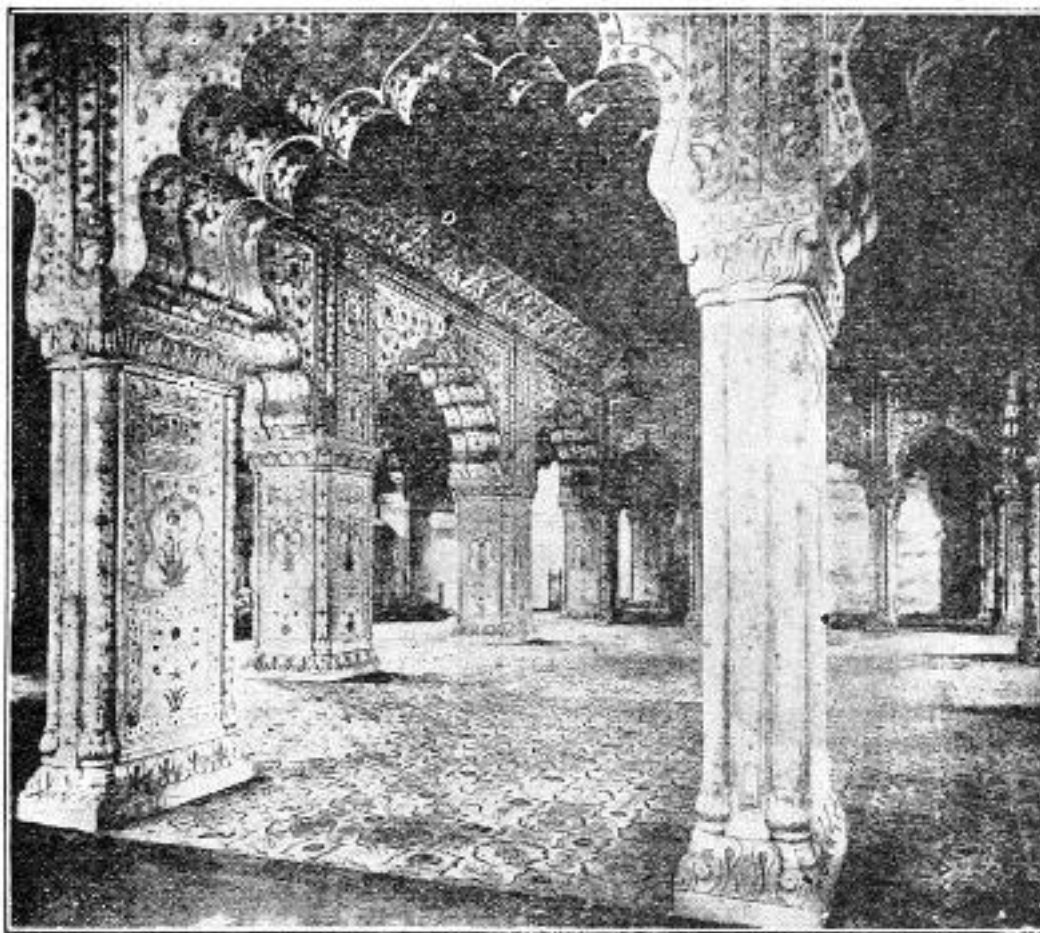


Рис. 329. Интерьер дворца в Дели; Семнадцатый век.

По фризу одного из залов этого дворца проходит знаменитая надпись: “Если и есть рай на земле, то это он, именно он”.

Одним из самых красивых и впечатляющих зданий Индии является Тадж-Мехал в Агре, на реке Джамна. Он выполнен в мусульманском стиле с куполами и минаретами и возведен на платформе площадью 300 квадратных футов и высотой 18 футов. Он был возведен императором Шахом Джеханом около 1645 года как усыпальница его любимой жены. Сам император также похоронен в Тадже. В центре платформы находится гробница площадью

186 квадратных футов со срезанными углами; над ней возвышается купол 58 футов в диаметре и 80 футов в высоту. Снаружи здание облицовано белым мрамором, инкрустировано красивыми узорами из цветного мрамора и драгоценных камней. Говорят, что впечатление от этого прекрасного здания в его ослепительной белизне, окруженного пышной растительностью, при взгляде на него под лунным небом завораживает и не поддается описанию.

О промышленном искусстве Индии будет рассказано во втором томе этого труда.

ГЛАВА XVI. КИТАЙСКАЯ И ЯПОНСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

Архитектура Китая не обладает тем, что мы могли бы назвать серьезным характером. Основанная в основном на буддийских элементах, что касается более важных направлений их храмовой архитектуры, единственной оригинальной разработкой, отличающей китайский структурный дизайн, является башня—пагода - сама по себе действительно буддийская идея, — но китайцам принадлежит заслуга в том, что они развивают ее дальше в своих Таа или пагодах, размещая этаж за этажом, пока иногда не достигается большая высота; как, например, в большой фарфоровой башне в Нанкине, которая имеет 200 футов в высоту, девять этажей и 40 футов в диаметре у основания. Каждый этаж уменьшается в размерах, и вогнутая крыша каждого нижнего этажа оказывается перед отступающим верхним. Покрытые лаком колонны, опирающиеся на глубокий каменный цоколь, поддерживают похожую на веранду крышу самого нижнего этажа, а нижнюю половину колонн окружает ограда из позолоченных шпалер. Карнизы крыш загибаются вверх и заканчиваются точками, к которым подвешены колокольчики. Резные драконы выглядывают из—под стропил, и все здание, внутри и снаружи, а также черепица на крыше облицованы белыми фарфоровыми плитами или черепицами, прикрепленными к внутренней кирпичной конструкции; некоторые части — особенно крыши - окрашены чередующимися полосами зеленого, желтого и красного цветов.

Большая часть китайских домов представляют собой деревянные конструкции и имеют подвижные стены из различных материалов, которые скользят по каркасу. Стены не поддерживают крышу, которая, как правило, опирается на независимые от них столбы.

В воротах конфуцианских храмов видны некоторые попытки архитектурного строительства, когда колонна имела бы надлежащую капитель и основание, а также появлялась бы перемычка или арочный проем. Эти паэлюсы, или триумфальные ворота, имеют обычные фантастические закругленные крыши, столь характерные для китайской архитектуры (рис. 330).



Рис. 330. Ворота храма Конфуция в Шанхае.

Гений китайцев как великих строителей и инженеров лучше всего проявляется в их работах общественного назначения, таких как прекрасно построенные мосты, каналы и, в частности, Великая стена, построенная для защиты их страны от вторжений северных орд и в то же время являющаяся памятником их врожденной любви к исключительности среди окружающих народов.

Великая китайская стена была построена около 200 года до н.э., имеет длину 1400 миль, высоту от 15 до 30 футов, толщину у основания 25 футов и наклон вверх до 20 футов в ширину наверху. На ней есть бастионы или оборонительные башни с интервалами в 40 квадратных футов у основания, а стена проходит по холмам и горам, невзирая ни на какие препятствия. Их страна представляет собой сеть каналов, некоторые из которых достигают 700 миль в длину.

Несмотря на все это, они продвинулись в архитектуре не дальше, чем две тысячи лет назад, да и вообще практически ни в одном из искусств. В то же время китайцы необычайно искусны в изготовлении фарфора, шелкоткачестве, вышивке, цветной печати, резьбе по слоновой кости и нефриту, эмалировании, металлообработке, литье и декоративной росписи. Их орнамент очень условен и богат окраской, но их декоративные формы ограничены, а их оформление настолько полно повторений, что становится очень однообразным, если судить по европейским стандартам.

Архитектура Японии очень незначительно отличается от архитектуры Китая, поскольку она либо является ответвлением более древней цивилизации Китая, либо была заимствована из тех же источников, через буддийскую религию. В последние годы в архитектуре Японии произошли некоторые изменения из-за более широкого использования камня в зданиях, что было вызвано обменом идеями с западными странами.

Их буддийские храмы похожи на китайские с их причудливо загнутыми вверх крышами, но синтоистские храмы обычно покрыты крышами с большими выступающими карнизами,

которые не загибаются под углами. Порттики или ворота (тории) в храмы построены из камня, но в подражание их более раннему деревянному строительству; они выполнены в виде колонн и балок и чем-то напоминают конструкцию, только меньшего масштаба, “торанов” или ворот Санчи Топе в Индии (рис. 325).

Японцы очень искусно вырезают свои деревянные стропила, балки, столбы, перемычки и канатные дороги с традиционным орнаментом, драконами и гротескными животными. Японские жилища высшего класса обычно двухэтажные; на нижнем этаже есть веранда, а верхний заглублен назад и меньше нижнего, что создает приятный эффект. Их стены, как и у китайцев, представляют собой более или менее подвижные перегородки.

Японский орнамент и промышленное искусство (которые будут рассмотрены в другом месте) более мужественны, более разнообразны и более художественны в исполнении, хотя и в меньшей степени зависят от архитектурного устройства, чем искусство китайцев. Японцы, однако, с каждым днем все больше пропитываются западными идеями, и, как следствие, их замечательное художественное чувство и врожденная утонченность дизайна, исполнения и колорита изрядно теряют те соблазнительные качества, которые до сих пор характеризовали художественные произведения этих интересных людей.

ГЛАВА XVII.

РАННЕХРИСТИАНСКАЯ И ВИЗАНТИЙСКАЯ АРХИТЕКТУРА.

В течение первых трех столетий после рождения Христа первые христиане подвергались многочисленным гонениям и мученичеству. Новая религия подвергалась насмешкам и презрению, и новообращенные новой веры были вынуждены проводить свои собрания и совершать богослужения тайно, что они и делали в узких, но обширных катакомбах, в которых тайно хоронили своих умерших. Катакомбы находятся главным образом в окрестностях Рима и Неаполя и вырублены в темном мягком туфе в виде длинных проходов, извилистых и удваивающихся в своих лабиринтообразных извилинах. Некоторые из этих проходов настолько узкие, что по высоте или ширине едва может пройти один человек. По обе стороны от этих узких проходов вырезаны отверстия, достаточные только для того, чтобы туда можно было складировать тела умерших.

Таким образом, тело умершего опускали в узкую гробницу, а вместе с ним хоронили сосуд со священным маслом. Затем вход был закрыт камнем, на котором должно было быть выгравировано имя или инициалы умершего.

Некоторые катакомбы были местами выдолблены в виде высоких и вместительных камер и ниш. Они использовались как часовни для раннехристианского богослужения, стены и потолки которых были украшены картинами очень примитивного характера.

Наиболее важными из этих катакомб, в которых обнаружены помещения, похожие на часовню, являются катакомбы Сан-Калисто, Сан-Себастьяно, Сан-Лоренцо и Сан-Аньезе в Риме; а в Неаполе - катакомбы Сан-Марио делла Санита, Сан-Дженнара де Повери и Сан-Мария делла Вита.

Константин стал римским императором (312-337 гг. н.э.) и в ходе своего правления принял, или исповедовал, христианство и провозгласил его государственной религией. После этого события новообращенным новой веры была предоставлена свобода праздновать свои любовные праздники публично.

Сразу оказалось трудно построить необходимые здания для этой цели, и мы слышим о языческих храмах и больших залах римских бань, которые использовались в качестве христианских церквей — для этой цели использовался римский пантеон, — но лишь немногие из этих зданий были достаточно большими или правильной формы, чтобы вместить большие массы верующих и в то же время обеспечить богослужение епископов и священников в присутствии прихожан, помимо того, что запах язычества все еще витал в них. Предполагаемая модель для раннехристианских церквей была найдена в залах правосудия и торговли римских времен. Сомнительно, однако, что раннехристианская архитектура была так сильно обязана базиликовой форме залов правосудия, как принято было предполагать.

Общий план церквей базилики был прямоугольным, с добавлением полукруглой части сзади, как план апсиды; спереди находился атриум, свободная четырехугольная передняя площадка, окруженная колоннами. Обычно он был покрыт крышей с четырех сторон, с отверстием в центре, как атриум римского дома.

Рядом с атриумом находился притвор, или паперть, которая вела непосредственно в церковь. Иногда был только притвор без атриума.

Центральная аллея, или неф, с двумя нефами и полукруглой апсидой в конце нефа, была обычной внутренней формой ранних базилик.

Неф был широким и высоким и обычно отделялся от проходов двумя рядами колонн, а от апсиды большой полукруглой аркой.

Капители колонн несли аркадный верхний этаж, в стенах которого были окна, освещавшие церковь. В самом древнем типе базилики в апсиде не было окна, поэтому эта часть церкви была погружена в таинственный полумрак, придававший поэтическое очарование золотой мозаике, которой была украшена крыша апсиды.

Иногда в низких стенах проходов были сделаны окна; проходы были покрыты деревянными крышами, похожими на навесы, которые опирались на стропильный каркас.

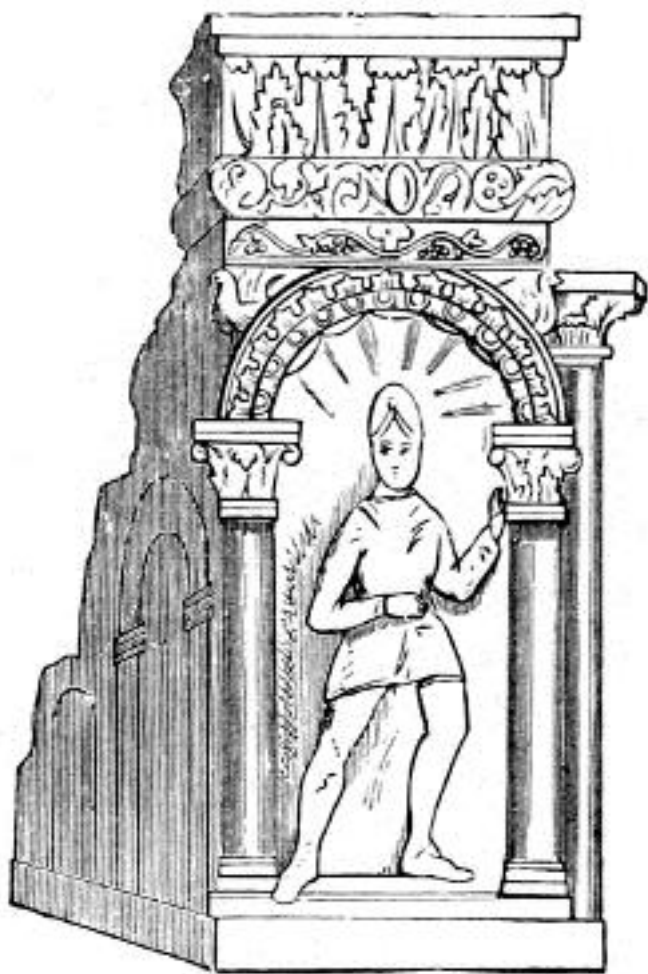


Рис. 331.—Амвон или кафедра из собора Святого Георгия в Салониках.

Иногда фермы были перекрыты, а на потолках были нарисованы сюжеты из Священных Писаний. Пространство на стенах второго этажа нефа также было занято картинами на священные сюжеты. Пол апсиды был поднят выше, чем пол нефа, и к нему вели ступени; вдоль стены апсиды были расставлены сиденья для священников, а в центре находился приподнятый трон для епископов. Часть пространства нефа иногда отводилась под хоры, отгороженные мраморной конструкцией, и по обоим концам хора располагались “амвоны”, или кафедры (рис. 331).

Алтарь находился в центре апсиды, обычно над могилой христианского мученика, а под всей церковью, а иногда и только под ее частью, находился склеп.

В нефе обычно было три входные двери, а в проходах - по одной или несколько в каждом. Поскольку языческие религии и, следовательно, древние храмы вышли из употребления, появилось множество готовых строительных материалов, которые архитекторы новых зданий использовали для своих собственных целей при возведении базилик. Этим объясняется большое количество римских коринфских и ионических колонн, найденных в зданиях раннехристианской архитектуры, и мы часто обнаруживаем, что когда древняя колонна была слишком короткой, ее просто поднимали на более высокое основание, а если она была слишком длинной, ее срубали, чтобы она соответствовала своему новому положению. Как и следовало ожидать, это происходило, как правило, в более поздних базиликах, поскольку более ранние базилики богаче и лучше украшены своими прекрасными деталями, учитывая, что раннехристианские строители в первую очередь выбирали богатый орнамент архитектурной скульптуры, которая принадлежала древнеримским храмам. Церковь Святого

Аполлинурия в Класе в Равенне можно назвать одной из самых законченных и красивых ранних базилик, которая была возведена с использованием большей части этого старого материала. Хотя христианские архитекторы и художники не спешили создавать новые формы пластического искусства, пока они могли приспособить существующие фрагменты архитектурной скульптуры для своих целей; с другой стороны, искусство росписи и украшения мозаичными изображениями огромных пространств стен и потолков базилик было развито до высокой степени монументального великолепия, и блестящие эффекты были достигнуты благодаря использованию золота и ярких цветов.

Мозаика как украшение стен в базиликах была предложена росписями в катакомбах. Эти примитивные рисунки были заимствованы по своей форме и сути из древних мифологических произведений. Поначалу некоторые из самых ранних попыток декорирования катакомб состояли просто из монограмм и символов, таких как греческие буквы Альфа и Омега, а также инициалы или монограмма Христа.



Рис. 332.—Роспись из катакомб С. Аньезе.

Использование их, несомненно, возникло из желания порицать все, что имело привкус образов язычества, но, очевидно, ранние христиане вскоре пришли к идее, что живопись может быть допустима в церкви, где скульптурные изображения были недопустимы — последние слишком сильно напоминали им скульптурных божеств древних — и, следовательно, мы обнаруживаем, что нарисованные сюжеты из языческого пантеона были адаптированы художниками, украшавшими катакомбы, но фигура Христа была представлена там, где раньше персонажем был римский бог, тем самым придав мифологическому сюжету новое звучание. Христианский смысл. В катакомбах Сан-Аньезе Христос представлен как “Добрый Пастырь”, несущий на своих плечах заблудшего ягненка (рис. 332); а в катакомбах Сан-Каликста на настенной росписи он изображен под видом Орфея, очаровывающего всю природу своей музыкой (рис. 333). На центральной восьмиугольной панели он изображен с

арфой в окружении полевых зверей и птиц. В восьми отсеках вокруг центральной панели четыре пейзажа чередуются с четырьмя фигурами: Моисей, выбивающий воду из скалы, и напротив Христос, поднимающий Лазаря, который представлен в виде мумии; Даниил во рву со львами, и напротив него Давид с пращей. Языческие сюжеты Купидона, Психеи и другие использовались для обозначения христианских символов. В скульптуре сохранились некоторые остатки раннехристианского искусства, в котором фигуры Христа и его апостолов облачены в одежды античности и выполнены в некотором духе. Саркофаг под кафедрой Святого Амброджо в Милане - хороший пример такого рода искусства. Некоторые резные фигурки из слоновой кости этого периода были выполнены в виде табличек с сюжетами из Священных Писаний, на манер римских консульских диптихов. Эту резьбу по слоновой кости, в дизайне которой проявляется истинный дух античности, не следует путать с более поздними византийскими диптихами, выполненными в более архаичном стиле.



Рис. 333. Настенная роспись из катакомб Святого Каликста.

В течение пятого века и даже во второй половине четвертого мы видим, как более жизнерадостный дух античного характера угасает, и искусство того времени демонстрирует большую важность и внимание, которое уделяется большим массам, в то время как меньшие или второстепенные поверхности остаются пустыми, а декоративные детали подавляются. Налицо явное стремление сделать фигуру Искупителя — главного персонажа — крупнее и важнее в масштабе декора и в то же время придать ему больше индивидуальности. По мере того как технические качества христианского искусства уменьшались, величие и

возвышенность Великого Учителя выражались в более духовном представлении о его божественности.

Несколько примеров декора, иллюстрирующих этот этап христианского искусства, встречаются на настенных росписях в катакомбах Святого Понциано в Риме. Лицо Христа на этих изображениях полно серьезности и кроткой безмятежности; правая рука поднята как бы для благословения, а в левой он держит книгу жизни.

В четвертом веке мозаика использовалась в базиликах как средство украшения апсиды и стен, так же как римляне раньше использовали ее в своих полах и дадосах.

В руках ранних и неопытных художников характер материала мозаики сыграл большую роль, но не всю, в создании типа угловатых и жестких форм фигур, который был передан всем последующим христианским мозаикам. В то же время существовало сильное желание придать фигурам Христа и других священных персонажей скорбный и аскетичный характер. Однако мы можем проследить в этих фигурах то властное достоинство, которое придает скульптурным фигурам императоров и сенаторов римского искусства.

В Италии христианские мозаики все более решительно отходили от традиций античности. Большие массы в виде отдельных фигур были расположены симметрично, декоративные детали были подавлены, а полосы с надписями обрамляли большие пространства стен и апсиды. Фигуры были более изолированными, утонченными, с суровым выражением лица и оставляли желать лучшего в их анатомическом строении или в естественных движениях тела; но все это придавало им то выражение религиозной простоты, к которому стремились те ранние мистики, которые смотрели на мир только как на "юдоль слез". В сводчатой крыше погребальной часовни, воздвигнутой в память о дочери Константина в Риме, — Sta. Костанца — здесь можно найти одну из самых ранних мозаичных работ, состоящую из старинного изображения виноградной лозы и усиков, используемых в символическом смысле; а в другой часовне, часовне императрицы Галлы Плациды в Равенне, можно увидеть аналогичную работу, смешанную с символическими знаками, такими как олень — "жаждущий водных потоков" - символ души, жаждущей спасения. Эта часовня была возведена в 440 году нашей эры.

После этого времени и ближе к концу пятого века мы обнаруживаем, что характерные черты христианского искусства проявляются все отчетливее: такие как колоссальные портреты и фигуры Христа, изолированность отдельных фигур, симметричная группировка толп меньших фигур и представителей ангела, быка, орла и льва, как крылатых символов евангелистов, - все это становится еще более впечатляющим благодаря архитектурному пространству и ровному голубому фону, который окружал большинство фигур. Можно упомянуть две церкви, которые содержали прекрасные образцы вышеупомянутого типа раннехристианской мозаики; одна - великая базилика Святого Павла без стен в Риме, построенная при Феодосии и Гонории около 386 г. н.э., а другая - базилика Святого Космо и Дамиано в Риме. Великие мозаики в апсиде последней церкви были выполнены между 526 и 530 годами н.э. папой Феликсом IV. Полы в этих церквях сделаны из того, что известно как "Opus Alexandrinum", самого прекрасного и величественного напольного украшения, которое только существует (рис. 334). Уложены круглые плиты из порфира и змеевидного мрамора, выпиленные в виде дисков из античных колонн, а витые переплетения и кольца окружают их в виде полос, составленных из треугольных кусочков белого, черного или цветного мрамора, образуя простые и эффектные узоры в спокойной цветовой гармонии. Некоторые из этих работ можно увидеть в Вестминстерском аббатстве.

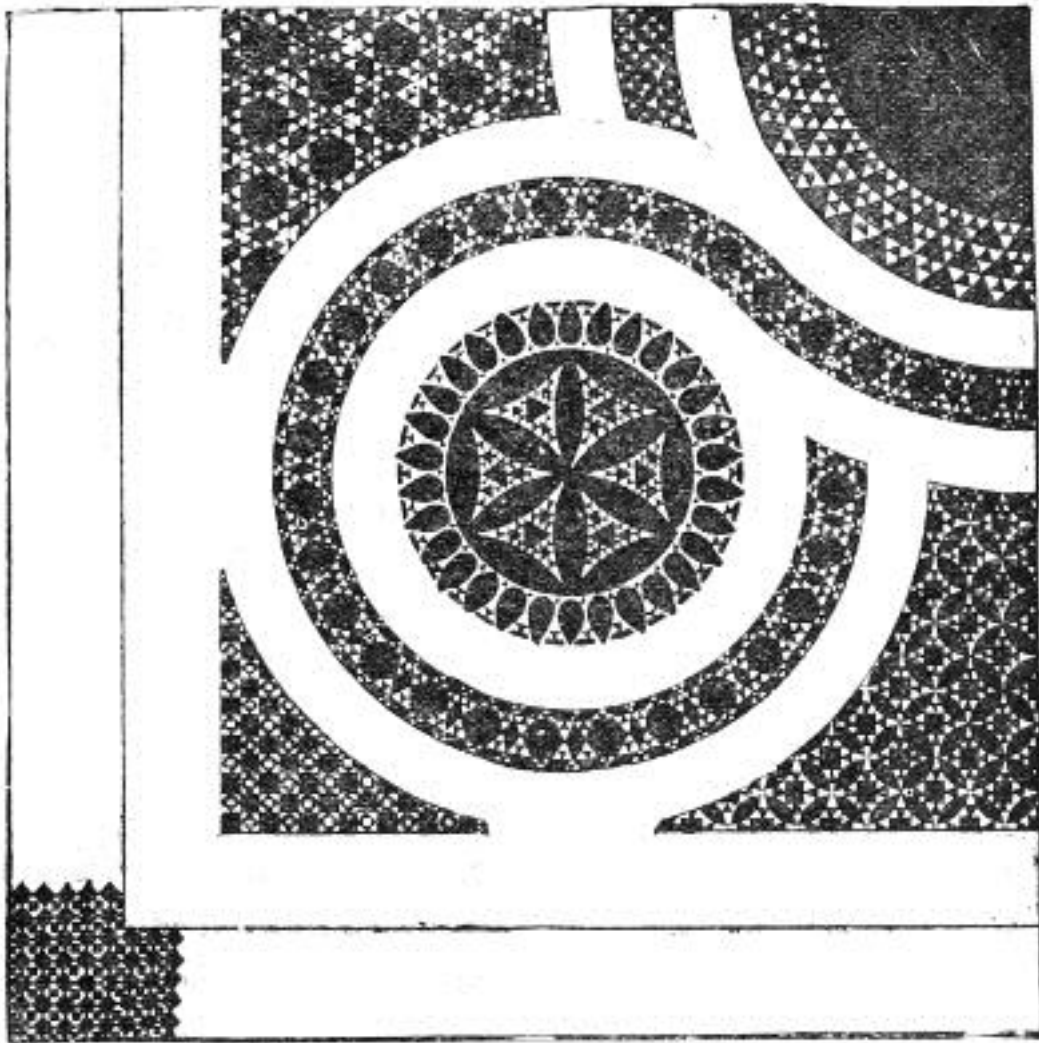


Рис. 334.—Тротуар Opus Alexandrinum, Сан-Марко, Рим.

В начале VI века христианское искусство в Италии находилось в упадке, поскольку к этому времени почти все античные остатки и культура были израсходованы; но, к счастью, Восточная и Западная Церкви еще не разделились по вероучению, и итальянское искусство получило новую жизнь от византийской культуры Восточной империи.

Помимо базиликовой формы здания, была разработана другая античная форма раннехристианской архитектуры, называемая “баптистерий”, которая обычно имела форму отдельно стоящего здания с круглым или многоугольным планом. В некоторых случаях баптистерий примыкает к атриуму базилики, но часто представляет собой отдельно стоящее здание значительной важности. Предполагается, что сооружение было предложено круглой частью римских бань и состоит из круглого ряда колонн, поддерживающих верхнюю конструкцию; центральная часть окружена низким проходом, похожим на клуатр, а фонтан находится в середине здания. Круглое здание, известное как церковь Санта—Костанца в Риме, — ранее упомянутая погребальная часовня, - восьмиугольный баптистерий Константина и прекрасный баптистерий в Равенне являются примерами такого рода зданий. Другим прекрасным примером является восьмиугольный латеранский баптистерий, относящийся к пятому веку; в нем есть восемь больших античных колонн, которые поддерживают архитрав, на котором покоится другой ряд из восьми колонн поменьше, несущих еще один архитрав и куполообразную крышу. Все здание обладает приятным эффектом чрезвычайной воздушности.

византийская архитектура.

Древний город Византия, современный Константинополь, лежал в основном в руинах, когда Константин Великий выбрал его в качестве новой столицы Римской империи. Он перестроил старый город и назвал его в свою честь, а в 330 году нашей эры состоялось торжественное открытие новой столицы. Позже, при Феодосии, Римская империя была разделена, и Константинополь стал столицей Восточной части.

Это был великий связующий пункт между странами Востока и Запада. Поскольку жители нового города были в основном греками, местные художники и архитекторы, нанятые Константином, придали решительный греческий характер орнаментам и убранству, особенно церквям и другим зданиям, возведенным этим императором.

Новые политические перемены и быстрое распространение христианской религии послужили большим толчком к строительству и роскошному украшению церквей и общественных сооружений. Хотя новая архитектура была основана на римских оригиналах, все же в руках греков и архитектура, и орнамент приобрели новый и оригинальный характер. Со времени основания Константинополя и до даты правления Юстиниана (527-565 гг. н.э.), когда на руинах более старой церкви, которая, как говорили, сгорела дотла, была построена великая церковь Санта—София — святая премудрость, мы можем предположить, что это, должно быть, было время экспериментов и разработок от базиликального типа здания до четко выраженного купольного стиля архитектуры, известного как византийский.

Деревянная крыша и сводчатый стиль постройки теперь уступили место куполу, что также привело к изменению плана на квадратную форму вместо прямоугольной. В течение двухсот лет, предшествовавших строительству собора Святой Софии, греческие архитекторы Восточной империи успешно решили проблему возведения купола, как и другие сложные строительные задачи. Юстиниан нанял греков, Антемия из Траллеса и Исидора из Милета, в качестве архитекторов Святой Софии, и им удалось воздвигнуть удивительное сооружение, которое по праву может считаться одним из чудес света.

Четыре огромных опоры, расположенные в квадратном плане, поддерживают четыре прочные каменные арки полукруглой формы с размахом 100 футов каждая. Четыре треугольных пространства по углам и пространства, образованные углами, полукруглые арки и части кольца купола заполнены “подвесами”, которые можно описать как продолжения купола. Эти маятники частично поддерживают купол, а другие точки опоры находятся на тыльных сторонах больших арок. Четыре маятника соединяются в круглом кольце, из которого вырастает купол. Купол имеет 46 футов в высоту от уровня своего основания и 107 футов в диаметре и довольно плоскую форму.

Со стороны купола, восточной и западной, расположены два полукупола, венчающих апсидальные стены. Другие небольшие апсиды перекрыты куполами на более низких уровнях, а двухэтажные сводчатые проходы огибают более высокие части здания, образуя в целом почти кубическую форму.

После захвата Константинополя турками (1453 г. н.э.) Санта-София была преобразована в мечеть, а к ее внешним углам пристроили четыре минарета, или мусульманских башни. Внутреннее убранство этой церкви, помимо потрясающего эффекта от ее непревзойденного архитектурного сооружения, обладает дополнительной красотой и великолепием в виде инкрустации мрамором, богато украшенных резьбой карнизов и аркад (рис. 335), а также ее сводов и куполов, сверкающих золотой мозаикой с изображением херувимов и величественных, хотя и изможденных и архаичных фигур. В капителях колонн была

использована заостренная и подрезанная листва аканта, больше соответствующая древнегреческому типу, чем римскому, но имеющая свой отчетливо византийский характер. Священные знаки, эмблемы и птицы часто помещались в капители; общая форма последних представляла собой кубическую форму с четырьмя гранями, наклоненными сверху внутрь, и эта форма придавала решительный вид огромной поддерживающей силы (рис. 336 и 338). Иногда они были вытеснены и часто содержали элементы ионического и коринфского ордеров (рис. 336, 337, 339). Клиновидная часть наверху капители - уродливая, но отличительная черта византийского стиля (рис. 338).



Рис. 335.—Карниз из церкви Святой Софии.

Пышность убранства византийских церквей вошла в поговорку: колонны часто были из порфира и змеевидного мрамора, а опоры алтарного балдахина (*балдахино*), ширмы (*иконостас*) и кафедры (*амвон*) часто инкрустировались золотом, серебром и драгоценными камнями. Сам алтарь представлял собой великолепное произведение искусства, сверкающее золотом и эмалями, украшенное подвесными светильниками, вазами и подсвечниками, выполненными из драгоценных металлов, хотя сам дизайн и мастерство были грубыми и менее утонченными, чем антикварные изделия.



Рис. 336. Капитель из Санта—Софии, показывающая главенство орнамента.



Рис. 337. Капитель Святого Димитрия в Салониках.



Рис. 338.Капитель святого Димитрия.

Мозаика на полу имела узоры, состоящие из креста, круга и куба с переплетающимися линиями, причем орнаментальные формы здесь, как и везде, носили символический характер. Реликварии, святыни и чаши из золота и эмали, кресты и другие принадлежности алтаря, а также скульптурные изделия из слоновой кости религиозного характера византийской работы были изготовлены в большом изобилии. Особенно большие церкви, такие как Санта-София и собор Святого Марка в Венеции, обладали огромным количеством этих сокровищ. Скульптура была подчинена живописи, поскольку пластическое искусство не поощрялось из-за неприязни к изображениям, демонстрируемым ранними христианами, и поэтому живопись, которая привела к мозаичному изображению, которое, в свою очередь, привело к нанесению эмали на металлы, была в значительной степени одобрена византийскими художниками. Вместо рельефных лепных элементов использовались даже плоские полосы с надписями и орнаментом.

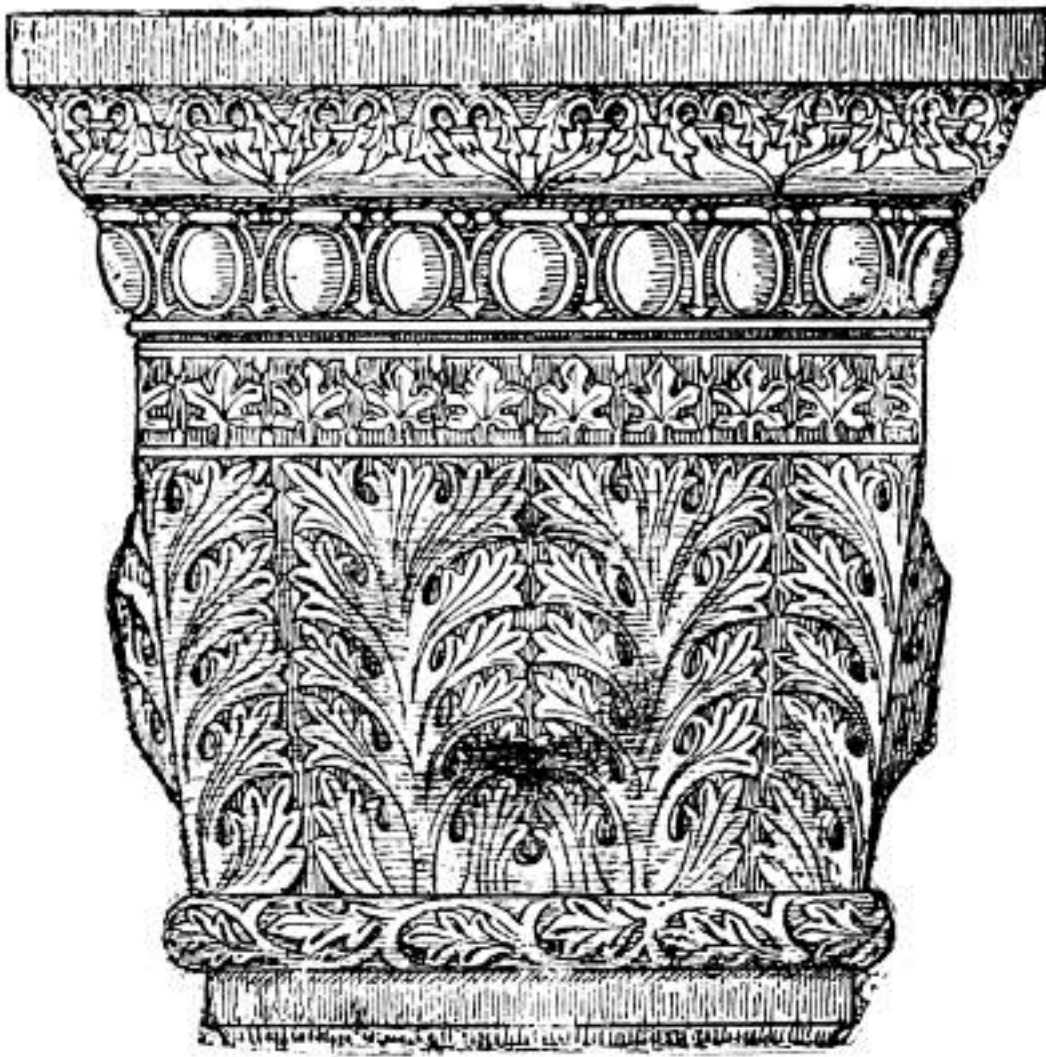


Рис. 339. Византийская капитель из Святой Софии, показывающая доминирование орнамента.

В городе Равенна, расположенном между Константинополем и Римом, было несколько замечательных зданий, которые не совсем принадлежат к восточному или западному типу архитектуры, но, с другой стороны, имеют ярко выраженное влияние каждого из них.

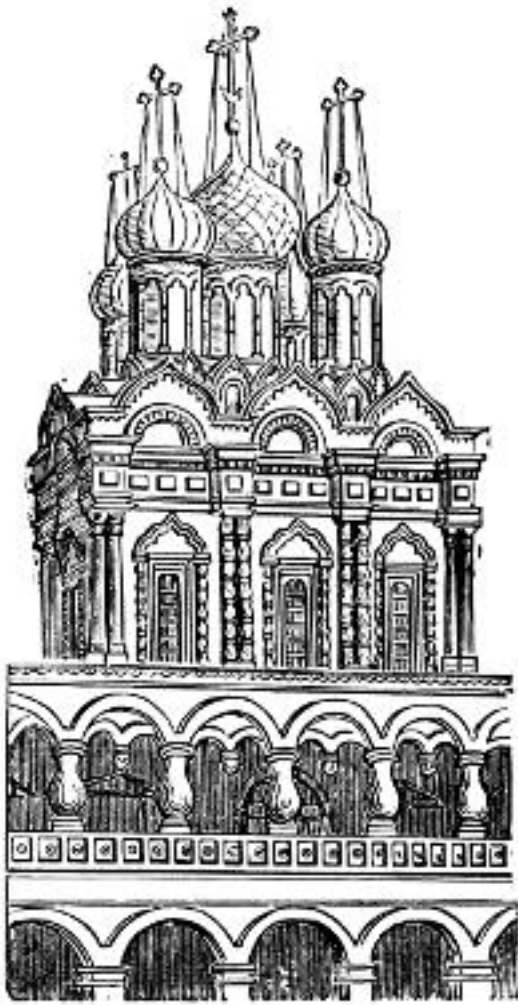


Рис. 340.—Святой Николай в Москве.

Наиболее важной является церковь Святого Витале; она восьмиугольная в плане и похожа на Санта-Софию главным центральным куполом, полукуполом и сводчатыми проходами. Он великолепен искусным декором и резьбой. Собор Святого Марка в Венеции настолько хорошо известен по иллюстрациям и фотографиям, что требует очень небольшого описания. Он был построен в 977-1071 годах нашей эры, и говорят, что его планы были составлены греческими архитекторами в Константинополе. Первоначально он обладал всеми чертами подлинного византийского здания, но был изменен внешне, а в некоторых местах и внутренне как в готический, так и в ренессансный периоды. В более поздние времена на византийские купола были наложены луковичные покрытия. Собор Святого Марка, как и собор Святой Софии, квадратный в плане, но имеет пять основных куполов, по одному в центре и по одному на каждом углу или конце плана греческого креста. Проходы с их рядом низкоуровневых куполообразных крыш делают все здание почти квадратным. Окружающие страны Болгария, Сербия, Румыния, Армения и Россия, принявшие христианскую религию греческой церкви, обладают образцами византийской архитектуры. Русский тип в его более поздних разработках имеет свои отличительные особенности, особенно в использовании и форме купола. Русские церкви обычно состоят из многоярусной башни, на которой расположены пять небольших куполов луковичной формы; они построены на вершинах удлиненных барабанов. Луковичные верхушки куполов переходят в заострения, на которых установлены высокие кресты. Эти и другие фантастические элементы заимствованы из деревянных зданий Персии и других азиатских стран (рис. 340).

ГЛАВА XVIII. САРАЦИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ОРНАМЕНТ.

Архитектура сарацин в ее наиболее совершенных образцах имеет совершенно особый стиль, и их орнамент в чистом виде не похож ни на один из существовавших до сих пор стилей.

Оригинальность последнего возникла в результате экспериментов с орнаментальными узорами, которые не должны были иметь сходства с растениями, животными или другими природными формами.

Этот запрет на использование предметов природы в их украшении был одним из пунктов мусульманской религии; но добиться какого-либо приятного разнообразия в орнаменте и исключить все природные реминисценции в узорах не под силу человеку, поэтому, следовательно, мы имеем, даже в сарацинском орнаменте, естественные формы, воплощенные в геометрическом процессе рисования. Сарацинский орнамент, который иногда называют арабским, имеет листовидные и бутонообразные формы, переплетенные с лентами, которые часто очень красивы и известны под названием “арабески” (рис. 341, 342).



Рис. 341. Арабесковый орнамент из Векалы Каит—бея. (Л.-П.)

Первоначально сарацины состояли из арабских пастухов, кочевых скитальцев по пустыне, перевозчиков или торговцев, а также жителей деревень, которые обрабатывали землю вокруг себя. Самым ранним сколько-нибудь важным зданием, которое можно назвать сарацинским“ является "Кааба" или мусульманский храм в Мекке, в котором находился священный коричневатый-черный камень, помещенный Магомедом в юго-восточном углу этого квадратного храма. Предполагается, что этот черный камень является метеоритом полусферической формы размером примерно 6 на 8 дюймов в самом широком месте. Мусульмане поклонялись нескольким сотням каменных изображений или “богов” в Мекке в первые дни своего существования, или в то, что они называют “днями невежества”, но они были уничтожены по приказу пророка. Сам Мухаммед был фанатиком, не умевшим ни читать, ни писать; он составил Коран из многих источников, таких как Библия, Апокрифические Евангелия, Талмуд и, возможно, немало собственных оригинальных отрывков, которые, по его словам, он получил из уст ангела Гавриила в видениях. Мусульманский символ веры содержит свою суть в словах: "Нет Бога, кроме Бога, и Магомет - его Пророк". Этот текст очень часто встречается в качестве декоративной надписи на стенах мечетей и на расписных плитках. Поначалу новая религия Мухаммеда была воспринята не слишком благосклонно, поскольку после обращения в веру своих близких родственников и нескольких других последователей ему пришлось бежать из Мекки в Медину, спасаясь от покушения.



Рис. 342.—Розетка в мечети Суюргатмиша; Семнадцатый век. (Л.-П.)

“Хиджра”, или бегство Мухаммеда, произошло в 622 году нашей эры. Он собрал больше из своего Корана в Медине и изменил некоторые его части, особенно в том, что касается наказания идолопоклонников, к которым, естественно, относились и его покойные гонители.

Наказание должно было носить вечный характер в загробном мире и искоренение в этом, если только они не примут исламизм. Мухаммед очень скоро начал давать о себе знать; он совершил несколько мародерских походов по всей стране и обратил в свою веру многих новообращенных, особенно когда они убедились, что ислам должен завоевать весь мир мечом. Его армия, однако, была почти уничтожена византийским императором Ираклием в битве при Муте, но он оправился и двинулся на Мекку, где предал мечу всех тех, кто не принимал его религию, и уничтожил всех оставшихся идолов в городе. Он позволял своей армии награбить все, что они могли получить, после того, как получал десятину для себя, но говорят, что он вел очень воздержанный образ жизни, бедно одевался и жил со своими женами в самых убогих жилищах. Он умер в 632 году нашей эры, или через десять лет после Хиджры, с этого события датируется мусульманская эра. После его смерти многие новообращенные стали отступниками, но его преемник Абу-Бекр и особенно знаменитый Омар — второй халиф - привели сарацин к великой власти. Они были очень воинственны и способны переносить большие трудности, а поскольку у них было все, что можно было приобрести, и нечего терять, они сделали войну своим единственным ремеслом и успешно поставляли свое оружие в Индию, Персию, Месопотамию, Сирию, Палестину и Египет.

Острова Средиземного моря, северное побережье Африки, Испания и юго-восток Франции также подверглись их вторжению, разорению и частичному завоеванию.



Рис. 343.—Подгузник Альгамбра, Наложенный орнамент.



Рис. 344.—Сталактитовый свод.

В дни расцвета сарацинского могущества, еще во времена второго халифата, Персия и Малая Азия подверглись разграблению и лишились своих дорогих предметов из серебра, золота, вышитых ковров и шелковых изделий. Богатство мусульманских завоевателей было

теперь значительным и быстро накапливалось; вид столь многого прекрасного и поразительного в искусстве и архитектуре завоеванных ими стран в глазах этих людей, которые были ничем не лучше варваров или бандитов, начал оказывать на них более цивилизирующее воздействие. Добавьте к этому влияние византийской архитектуры, особенно в Константинополе, на сарацин, религия которых в некоторых отношениях мало чем отличалась от христианской, особенно потому, что в обоих случаях существовал строгий запрет на идолов или резные изображения; и поэтому было вполне естественно, что мусульманская мечеть была построена и украшена в соответствии с основными традициями византийской христианской церкви. Купол и ниша (*мехраб*) пришли из Византии; минареты, которые не являются строго обязательными в мусульманской архитектуре, вероятно, произошли от персеополитанских колонн. Однако мусульманский купол, возможно, возник в персидских дворцах с куполами времен династии Ахмедов. Однако сарацинский орнамент в основном заимствован из геометрической византии с сильным примесью индийских форм. Наложение в их орнаменте различных плоскостей (рис. 343), класс орнамента, известный как “мнемонический” (рис. 362, 363), и сталактитовое убранство сводов и куполов (рис. 344) - все эти три класса заслуживают того, чтобы считаться явно сарацинскими, хотя некоторые говорят, что сталактитовый орнамент был известен в Персии еще до времен Магомета.

Среди самых ранних мечетей мы можем упомянуть мечеть Омара в Иерусалиме, которая, как предполагалось, была небольшой деревянной мечетью, ныне разрушенной. Фергюсон говорит, что это была мечеть Эль-Акса.

Мечеть Амр в Старом Каире была построена в 641 году н.э. Амру Ибн аль-Асом, генералом и губернатором, завоевавшим Египет в 21 году н.э. (после Хиджры). Он часто реставрировался и расширялся. Колонны, поддерживающие аркадные своды, имеют классический характер, арки слегка подковообразны по изгибу и связаны между собой. Здание почти квадратное в плане (рис. 345, 346).

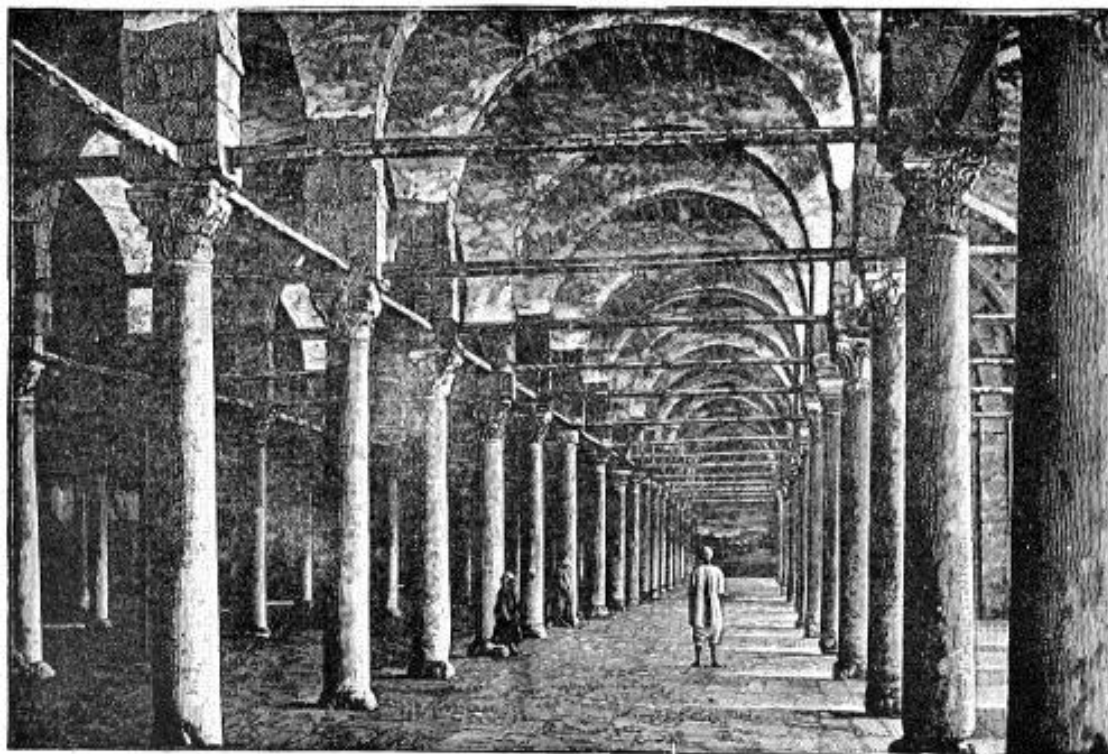


Рис. 345. Восточная колоннада мечети Амр. (Л.—П.)

Мечеть Ибн-Тулуна (Сына Тулуна) в Старом Каире была построена Ахмадом ибн-Тулуном, основателем дома тулунских губернаторов Египта, 263-5 гг.хиджры. Эта мечеть и мечеть Амра известны как “закрытые” мечети. План последней (рис. 346) дает общее представление о закрытой мечети. Основные требования, предъявляемые к мечети, очень немногочисленны и просты. Мечеть Магомета в Медине представляла собой небольшое квадратное кирпичное строение с оштукатуренной деревянной крышей: главное, что требовалось, - это уединиться от публики для медитации и молитвы.

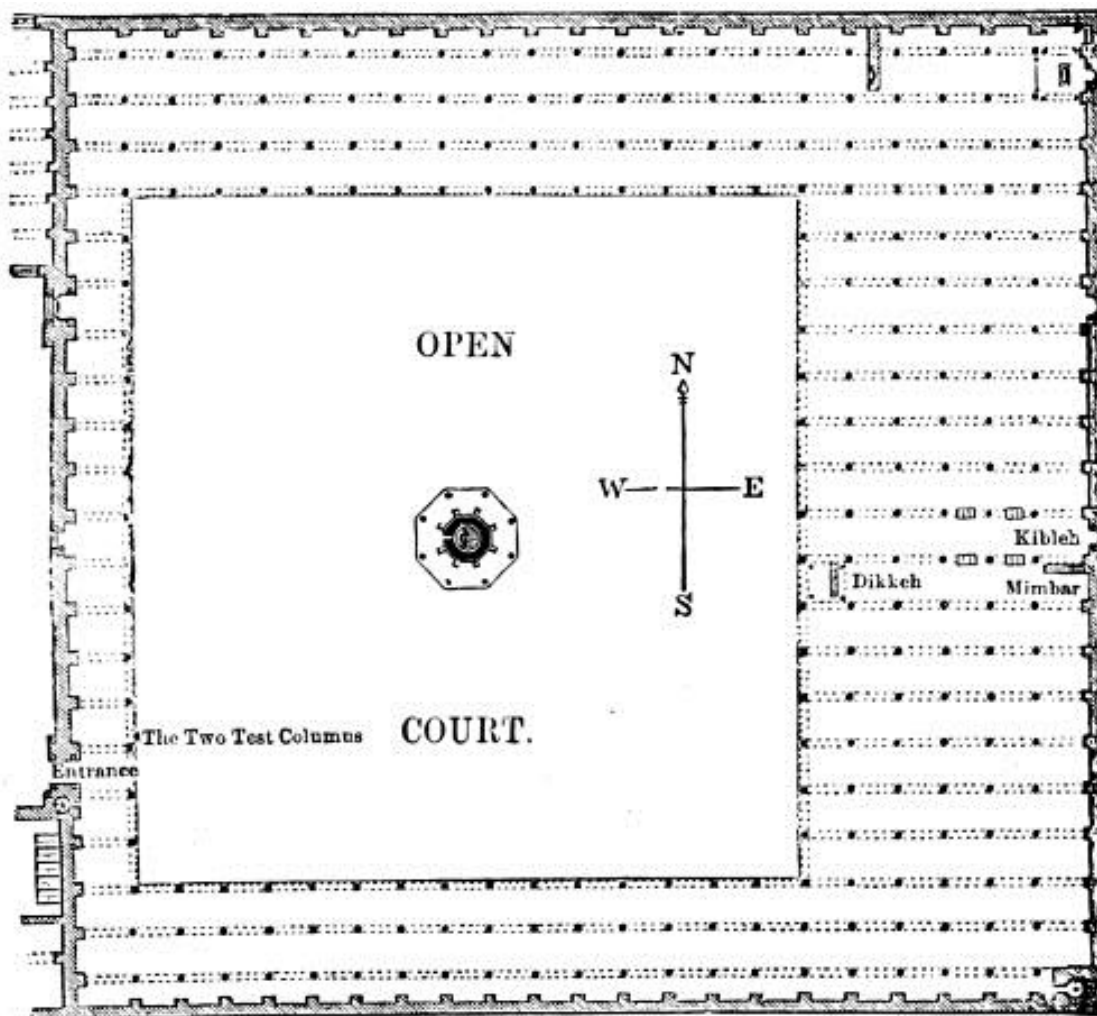


Рис. 346.—План мечети Амр. (Л.-П.)

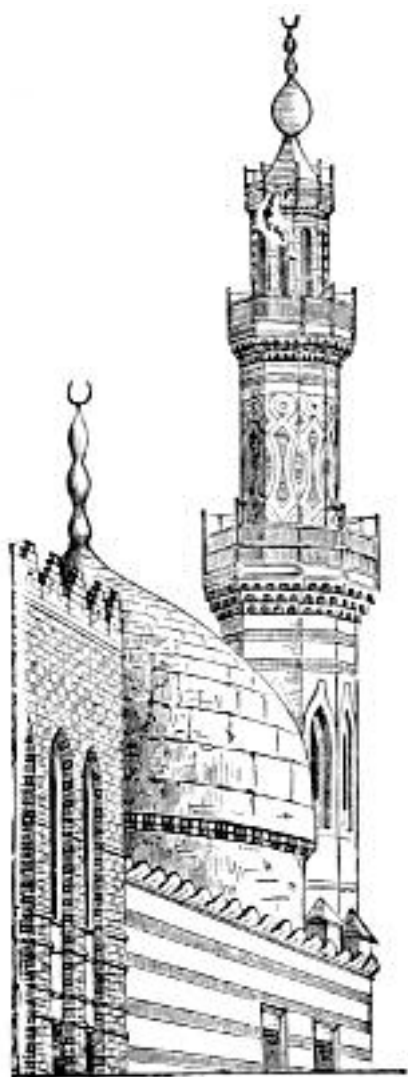


Рис. 347.—Минарет мечети Калум в Каире.

Не было необходимости покрывать крышей весь прямоугольный или квадратный двор, образующий мечеть, при условии, что было достаточно укрытия для количества молящихся, которое обычно было небольшим одновременно, и если требовалось большее пространство, часть или весь открытый двор можно было покрыть крышей. То, что мы назвали бы восточным концом церкви, соответствовало той части мечети, где была бы указана *кибла*, или линия направления — в сторону Мекки — там был бы установлен *михраб* или ниша. Рядом с михрабом находится мимбар, или кафедра, для проповеди, а в непосредственной близости - *дикка* или трибуна, приподнятая платформа, с которой имам произносит молитвы и читает отрывки из Корана. Минарет является более поздней пристройкой, но его можно увидеть в каждой мечети; им пользуется муэдзин, который поднимается на его галереи и призывает верующих к молитве пять раз в день (рис. 347). Фонтан необходим для законных омовений перед молитвой.

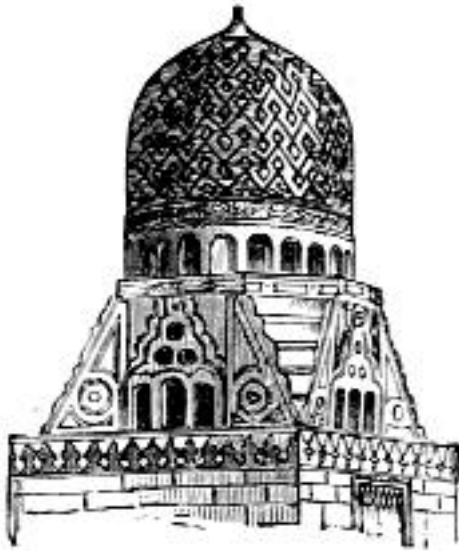


Рис. 348.—Мавзолей в Каире.

Купол не является обязательным элементом мечети; он находится только над могилой какого-нибудь султана или другого сановника и может использоваться как часовня, но только тогда, когда он покрывает гробницу. Однако большинство мечетей имеют купол либо в качестве основного элемента, либо прикрепленный к какой-либо части здания. Каир особенно богат куполообразными мавзолеями (рис. 348).

Купола или главки в мусульманских зданиях обычно выходят за пределы полукруга и значительно приподнимаются за счет того, что их нижние части имеют прямые или цилиндрические стороны; иногда в этой части прорезан ряд маленьких окон, и она углублена обратно в пирамидальный этаж с квадратным или многоугольным основанием, которое, в свою очередь, опирается на вершину квадратной башни с зубчатыми выступами. Купол обычно строят из кирпича, выступы грубо выступают один над другим, сужаясь к вершине, и густо оштукатуриваются изнутри и снаружи, чтобы получить ровную поверхность; иногда раствор толще, чем кирпичи в сарацинских зданиях.

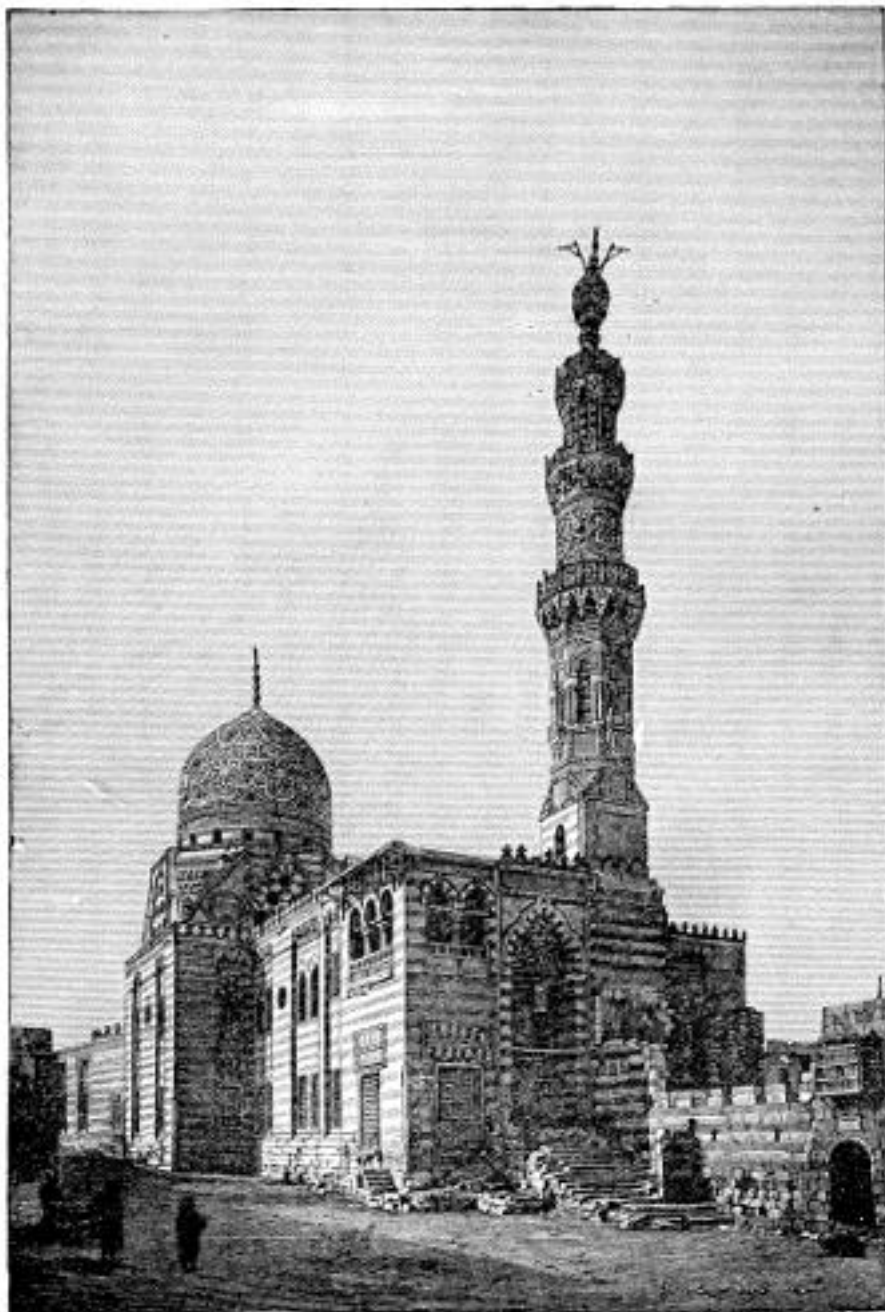


Рис. 349.—Мечеть Каит-Бей, Каир. (Л.-П.)

Деревянные каркасы часто используются при возведении куполов, которые поддерживают штукатурные работы. Некоторые купола построены из каменных плит, на которых снаружи вырезан геометрический узор (рис. 348, 349); как правило, они относятся к позднему периоду, как мечеть-усыпальница Каит-бея, построенная около 1468 г. н.э. (рис. 349). Самая старая мечеть в Каире - мечеть Ибн Тулуна (рис. 350). Это закрытая мечеть, построенная в массивном стиле и окруженная высокой простой стеной; она занимает площадь около четырехсот квадратных футов. В центре внутреннего двора находится квадратное каменное здание, увенчанное куполом, одно из самых ранних, построенных на сталактитах. Это здание построено на столетие позже, чем клойстерс, и построено над колодцем или фонтаном.

Большой двор окружен аркадами со стрельчатыми арками, которые имеют небольшую тенденцию поворачиваться внутрь у основания и построены в виде опор из оштукатуренного

кирпича; говорят, что это первая мечеть, построенная на опорах вместо обычных круглых колонн.

Сарацины не делали колонны сами, а брали их из руин римских зданий или даже из существующих христианских церквей и чаще всего использовали перевернутые капители в качестве оснований.

У сарацин есть капитель мавританского дизайна, которая гармонирует с их архитектурой; у нее слегка сужающаяся, гладкая, длинная шея, тяжелая выступающая головка и она хорошо покрыта характерной слоистой работой (рис. 351).

В мечети Ибн-Тулуна всего две колонны; они расположены в нише, или михрабе. Три стороны этой мечети имеют два ряда арок, а четвертая — сторона, обращенная к Мекке, которая является *ливаном* или святилищем, имеет пять рядов. Архитектором этой мечети был христианин-копт, который получил 5000 фунтов стерлингов и дорогое почетное платье в качестве гонорара. Общая стоимость здания составила 60 000 фунтов стерлингов (Лейн-Пул). Вокруг арок и окон, которые были расположены высоко между арками, расположены полосы пальчатого орнамента. Эти бордюры, по словам мистера Стэнли Лейн-Пула, являются самыми ранними примерами геометрического рисунка и завитушек, которые впоследствии стали столь характерными для сарацинского орнамента.

Они были сделаны из гипса или лепнины вручную, при этом гипс был влажным, а не отливался в формы, как в случае с более поздним мавританским гипсовым орнаментом.

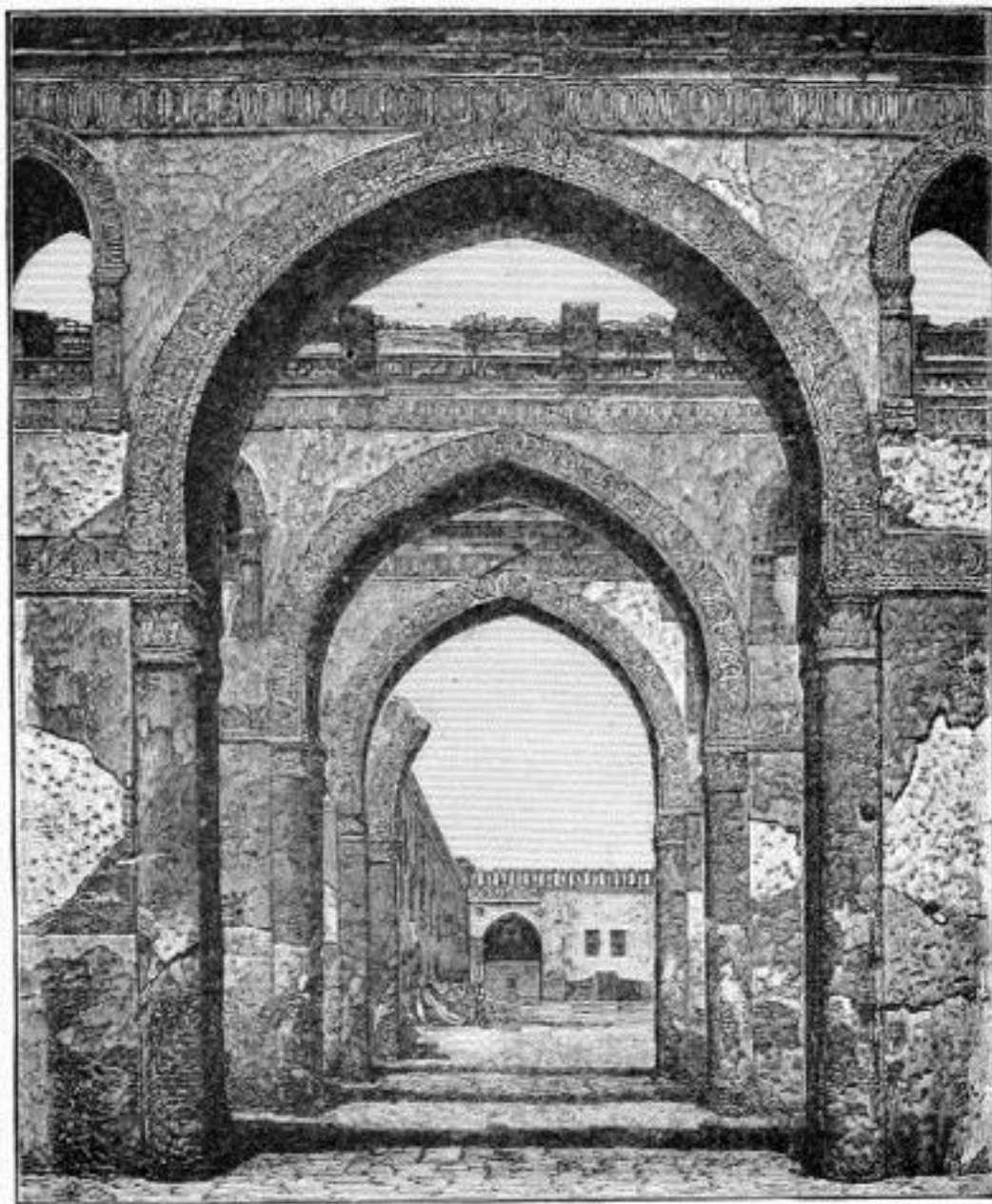


Рис. 350. Аркады в мечети Ибн—Тулуна. (Л.-П.)

Аркады были перекрыты платановыми досками, опирающимися на тяжелые балки, и все сооружение было увенчано зубцами. Одна из задних стен аркад украшена каменными решетками с красивым ажурным рисунком.

Арабские или сарацинские арки бывают трех видов — прямоугольные, Подковообразные и Заостренные (рис. 352, *a*, *b*, *c*).



Рис. 351. Мавританская столица.

Своеобразное расположение зубчатых переходов между арками в сочетании с подковообразной аркой можно увидеть в *максуре*, или пространстве перед михрабом, Кордовской мечети, построенной в 786 году н.э. (рис. 353).

Такое расположение выступов, хотя и характерно для мавритании, отнюдь не красиво. Строительство мечети в Кордове было начато халифом Абд-ар-Рахманом за год до его смерти и продолжено его сыном Хишамом и внуком Эль-Хакимом. Это одна из величайших конгрегационных мечетей, занимавшая площадь 580 на 435 футов.

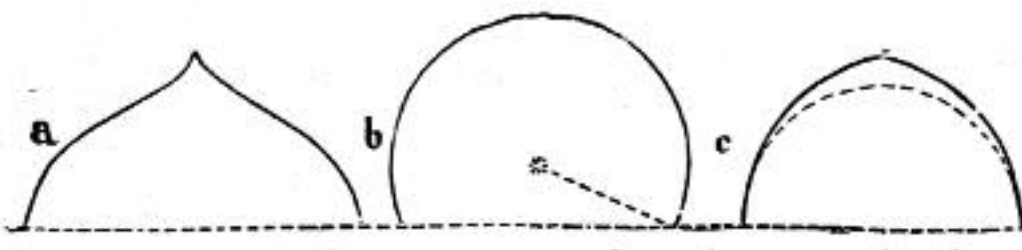


Рис. 352.—Арки; а, круглые; b, подковообразные; с, заостренные.

Минарет часто отличается исключительной красотой и в высшей степени характерен для архитектуры сарацинских мечетей; его можно назвать колокольной мечети. Иногда он примыкает к главному зданию, а иногда начинается с крыши мечети. План основания, как правило, многоугольный, а верхние этажи над главной галереей часто круглые; вершину венчает грушевидный купол. Мечеть султана Хасана - одна из самых высоких, ее высота составляет около 330 футов. Одним из самых богато украшенных и красивых является минарет, украшающий мечеть Каит-бея в Каире (см. рис. 349). От крыши мечети он начинается на прочном квадратном основании и переходит в восьмиугольный этаж, пронизанный оконными проемами и имеющий сложную галерею с карнизом, состоящую из прорезанной балюстрады, поддерживаемой сталактитовыми кронштейнами. Следующий верхний этаж цилиндрический, украшенный геометрическим переплетающимся орнаментом; над ним находится еще один этаж, увенчанный куполом, на вершине которого помещен грушевидный шар, заканчивающийся навершием. Из него выступают деревянные

кронштейны, к которым подвешивают светильники на фестивалях. Минарет и купол покрыты искусной резьбой.

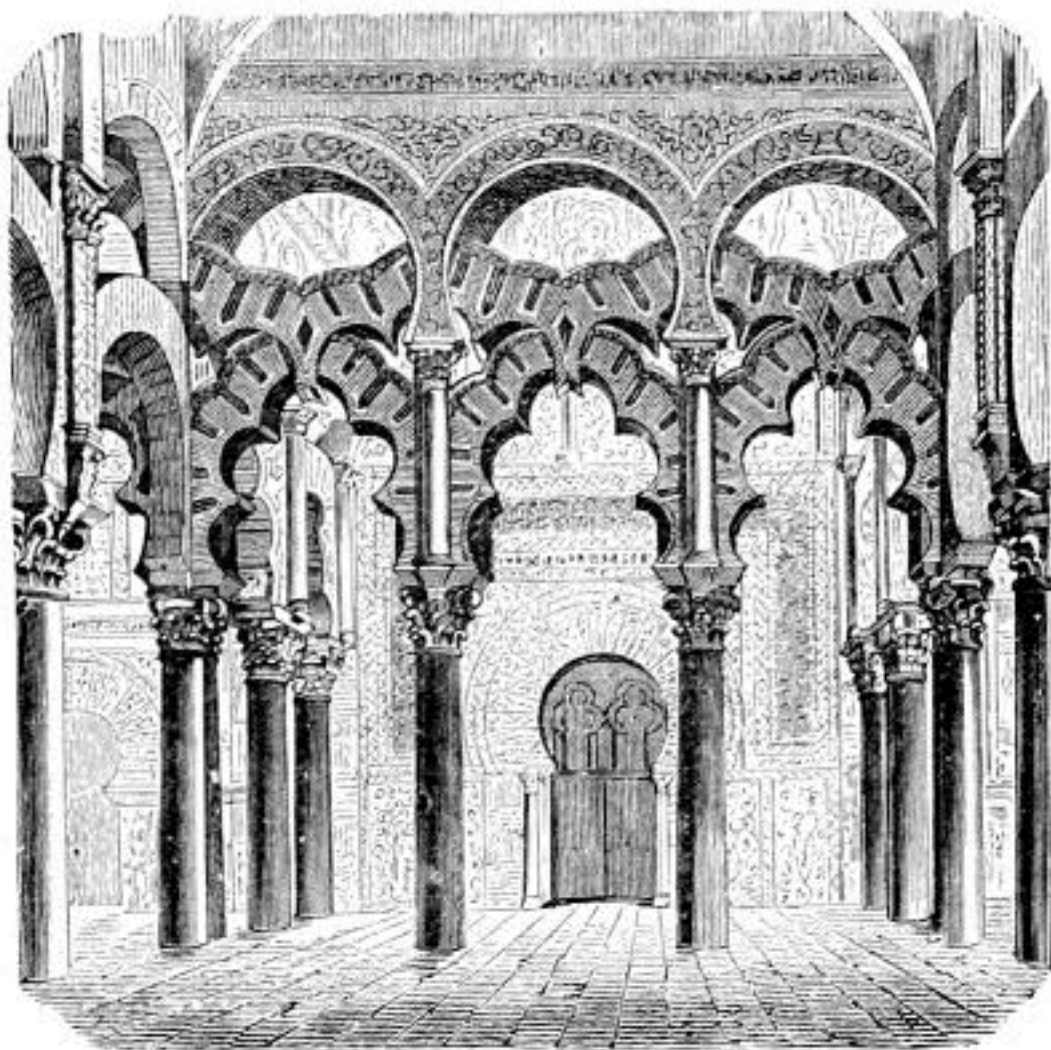


Рис. 353. Переход между арками с острями, мечеть Кордовы.

The *Мимбары*, или кафедры, необычны по конструкции и обычно хорошо украшены (рис. 354).

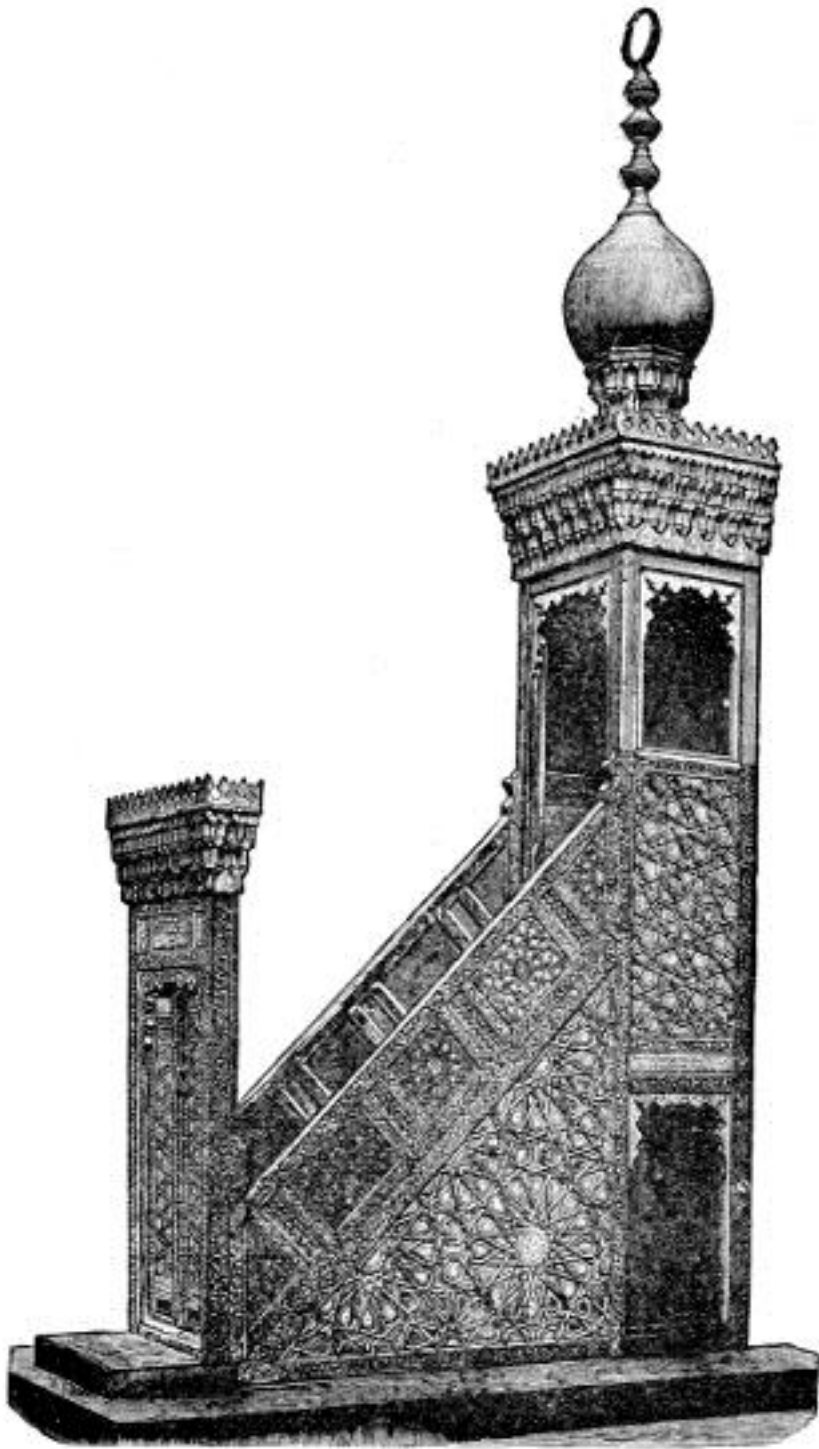


Рис. 354.—Кафедра султана Каит-бея: Пятнадцатый век. (Л.-П.)

Остатки домашней архитектуры не очень многочисленны - по крайней мере, каких-либо образцов лучшего периода сарацинского стиля. Основная идея при проектировании домов заключалась в том, чтобы построить их так, чтобы люди снаружи видели как можно меньше обитателей или внутри, и чтобы женщины, особенно, видели как можно меньше уличной жизни; поэтому первый ряд окон был расположен высоко, а все окна были плотно забраны решетками, так что изнутри мало что было видно, а снаружи ничего (рис. 355). Интересной и живописной особенностью были *мешреби*, или питейные заведения, названные так потому, что они представляли собой небольшие выступающие затененные решетчатые конструкции,

поддерживаемые на кронштейнах, в которых хранилась вода в сосудах и другие напитки; потоки воздуха, проходящие через решетку, сохраняли питьевую воду прохладной.



Рис. 355. — Улица в Каире. (Л.-П.)

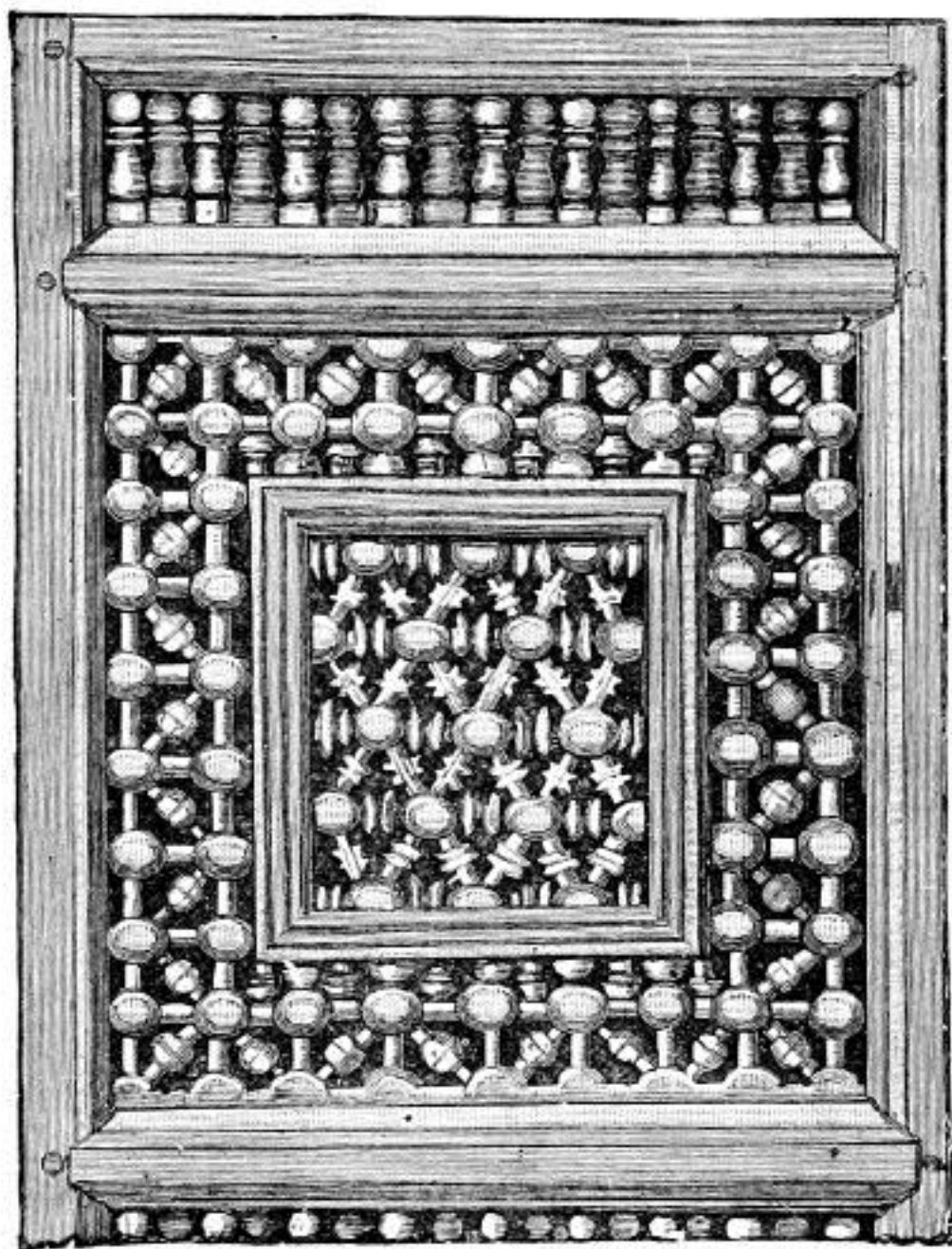


Рис. 356.—Решетчатая конструкция, S.K.M. (L.-P.)

Мешребии часто очень красивы благодаря разнообразным узорам сложной плетеной конструкции, которая является своеобразной арабской по дизайну. Он состоит из множества точеных и вырезанных деталей, которые искусно вставлены друг в друга, образуя узор (рис. 356-7-8). В музее в Кенсингтоне можно увидеть множество примеров этих решетчатых узоров, а также некоторые мешребии.

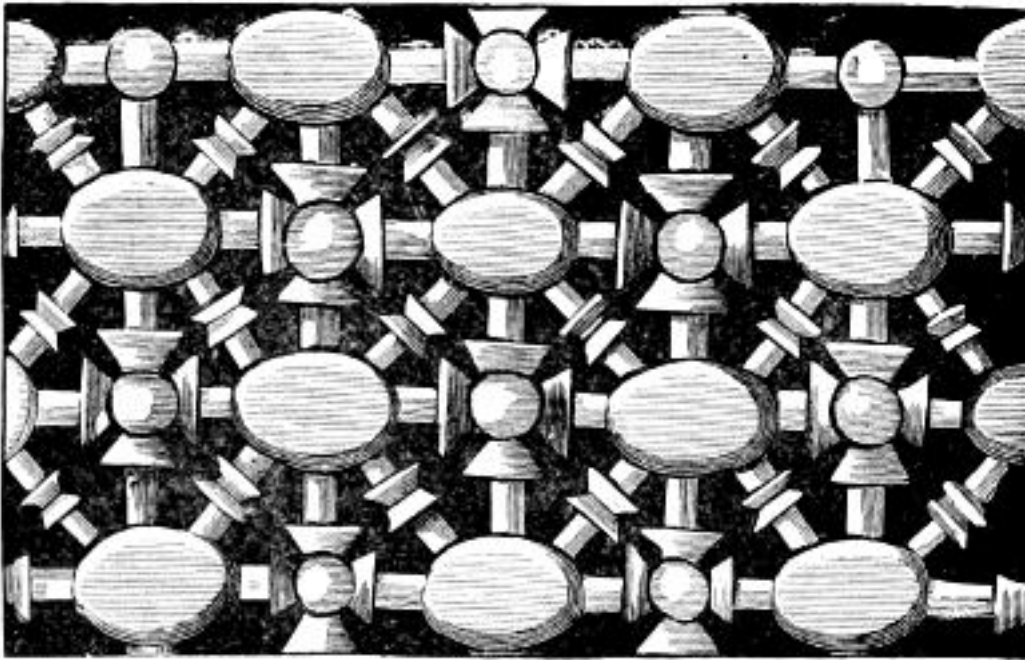


Рис. 357.—Решетчатая конструкция, S.K.M. (L.-P.)

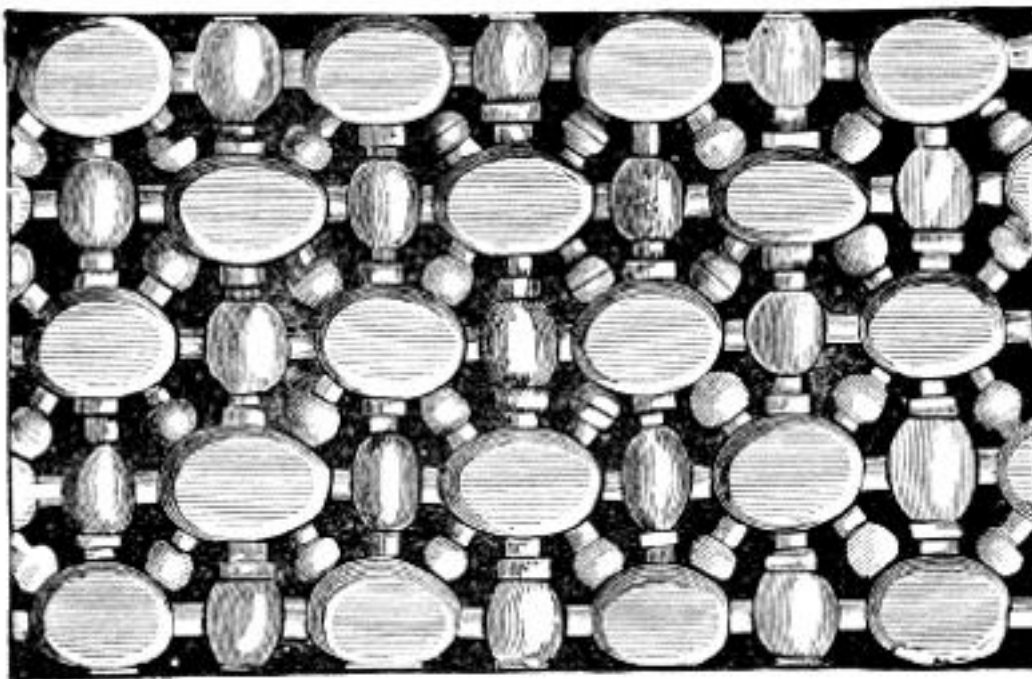


Рис. 358.—Решетчатая конструкция, S.K.M. (L.-P.)

На иллюстрации “Улицы в Каире” (рис. 355) две из этих мешребий выступают на кронштейнах из фасада дома.

Более богатый стиль оформления в виде решетки был использован в открытых панелях и балюстрадах кафедр, где треугольники и шестиугольники, составляющие часть дизайна, вырезаны на поверхности и инкрустированы сзади и спереди слоновой костью или черным деревом.

Дома в Каире, построенные в чистейшем сарацинском стиле, украшены большей частью внутренней резьбой; обычно они в два-три этажа высотой, но в четырнадцатом и

пятнадцатом веках были намного выше. Нижние части построены из камня, а верхние этажи из кирпича и дерева, оштукатурены белой штукатуркой.

На нижнем этаже камни окрашены попеременно красной охрой и белой известью. Дверные проемы иногда украшают своеобразными вуссуарами и переплетенным орнаментом (рис. 359).

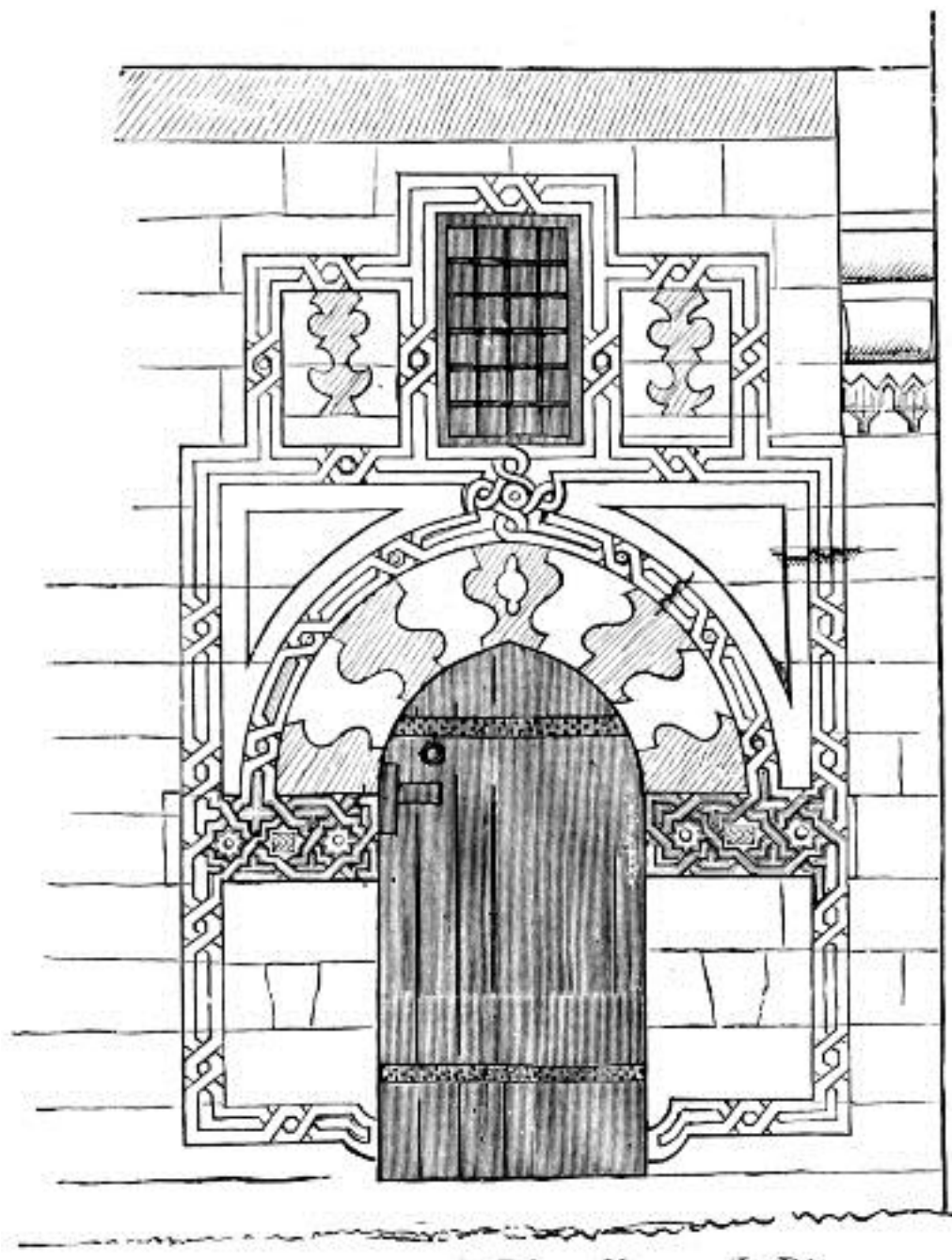


Рис. 359.Дверной проем частного дома. (Л.—П.)

В“Элементах арабского искусства” М. Бургуэна есть иллюстрация витрины магазина, которая является изысканным примером сарацинской работы с хорошими пропорциями и дизайном дверей и окон. Сарацинский орнамент в том виде, в каком он проявляется в гипсе, камне, дереве и мозаике мечетей, кафедр и векалов, или ханов, заслуживает особого внимания из-за его чрезвычайной оригинальности дизайна и обработки, поскольку, каким бы ни было его истинное происхождение, мы, безусловно, должны признать, что между ним и орнаментом любого другого исторического стиля есть заметная разница.

Мечети, построенные до мечети Суюргатмиша (1356 г. н.э.), были отделаны штукатуркой. Розетка (рис. 342) представляет собой переходное произведение необычайной красоты, которое выглядит как каменная копия гипсовой лепнины с низким рельефом и имеет все признаки византийского происхождения, особенно заметные в форме листьев и общей обработке шести крупных центральных цветков; переплетение и другие детали также византийские. Вполне вероятно, что этот образец был разработан христианским художником-коптом, как, впрочем, и почти все сарацинское искусство в Египте того периода было создано египтянами-коптами. Сравните с этим освещенный Коран султана Ша'Бана, написанный годом или двумя позже (1368 г. н.э.). Вся цветочная композиция в нем носит отчетливо персидский характер, без каких-либо напоминаний о византии, но скорее демонстрирует китайское или индийское влияние (рис. 360). Вероятно, это скопировано с персидской вышивки.

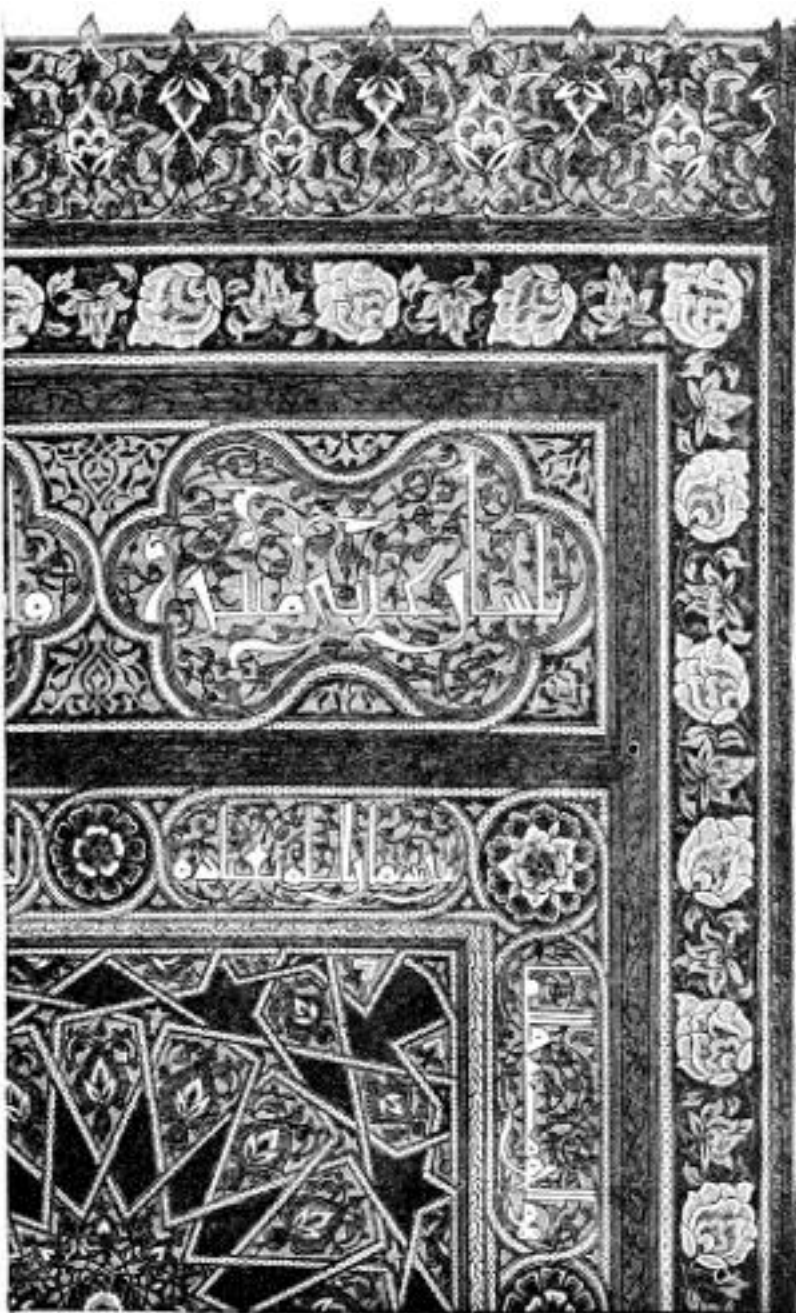


Рис. 360.—Иллюстрированный Коран султана Ша'Бана; Четырнадцатый век. (Л.-П.)

Другим примером сарацинского орнамента является каменное скульптурное украшение портала мечети султана Хасана в Каире (1358 г. н.э.) (рис. 361). Из-за того, что орнамент высечен в камне, он гораздо более жесткий, чем два предыдущих примера, но он более сарацинский или арабский, чем любой из них; крупные формы, похожие на цветок, по высоте, очевидно, являются развитием ассирийской формы лотоса и имеют здесь форму почти лилии. Этот тип дизайна был успешно развит в более изысканных подгузниках Альгамбры, где обычные листья и цветочные формы были смешаны с сарацинскими надписями и были спасены от их сухости почти чувственным характером окраски, в которой сочетаются красный, синий, белый и золотой цвета, а также наложенными плоскостями орнаментальной композиции (см. рис. 343). Можно заметить, что некоторые листья на этих подгузниках украшены перьями, что придает богатству и разнообразию орнамента: эти отметины, очевидно, происходят от параллельных прожилок на листьях византийского аканта. Более крупные планки, проходящие через него, переплетены в виде заостренных и подковообразных арок, что придает орнаменту соответствующую гармонию с мавританской архитектурой, в то время как плоская обработка в целом отчетливо характерна для всех сарацинских орнаментов.



Рис. 361.—Орнамент с портала султана Хасана.

Два примера мнемонического орнамента приведены на рис. 362 и 363. Первый представляет собой куфическую надпись, расположенную таким образом, что образует ленточный орнамент. Это в угловатой и более старой форме письма. Последний является примером арабской скорописи, которая получила более широкое распространение и называется Васхи: он более округлый и плавный, чем куфический. Фоном для большинства этих надписей служит типичный орнамент из перьев.

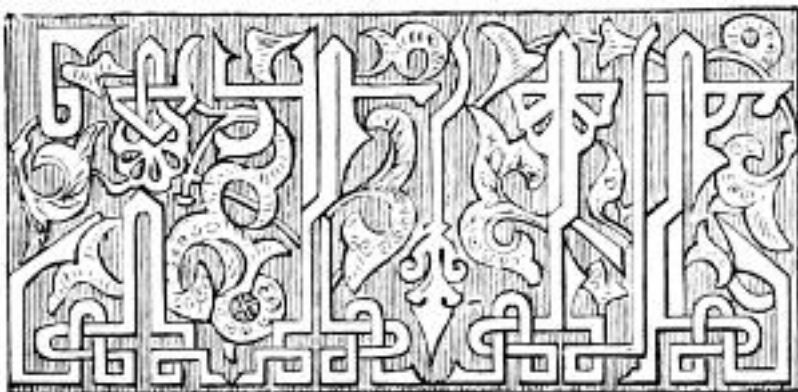


Рис. 362.—Куфические письма из Альгамбры.



Рис. 363. Арабская скоропись из Альгамбры.

Некоторые из лучших образцов чисто сарацинского орнамента находятся на необычно украшенных мимбарах или кафедрах (рис. 354 и 364). Простота их прямых силуэтов сдержанно контрастирует с чрезвычайной проработанностью их резных поверхностей. Каменная кафедра из мечети Баркук выполнена в начале пятнадцатого века. Он сделан из цельных каменных плит, с дверным проемом, лестницей и навесом, поднятыми на небольших колоннах и увенчанными обычным грушевидным куполом. Каменные плиты покрыты искусной резьбой с геометрическими узорами, арабесками и надписями и, как говорят, являются лучшими образцами резьбы по камню в Каире. Другая кафедра (рис. 354) пятнадцатого века, изготовленная по заказу султана Каит-бея, построена из дерева; сейчас она находится в музее Южного Кенсингтона и носит имя этого мамлюкского султана, который был правителем Египта в конце того века. Складные двери и ниша этой кафедры украшены орнаментом из сталактитов; купол выполнен из меди; резьба очень искусная, а также инкрустирована черным деревом и слоновой костью. На некоторых резных панелях здания, известного как векала или хан Каит—Бея, изображен сарацинский орнамент в чистом виде - как геометрическое разнообразие, так и арабески. Этот султан и его художники проявили самый изысканный вкус из всех великих сарацинских строителей. Векала, или хан, представляет собой прямоугольное здание с открытым двором в центре и состоит из многочисленных помещений, которые на короткий сезон занимали торговцы, когда они приезжали покупать и продавать в Каир, и фактически были чем-то вроде восточной гостиницы.

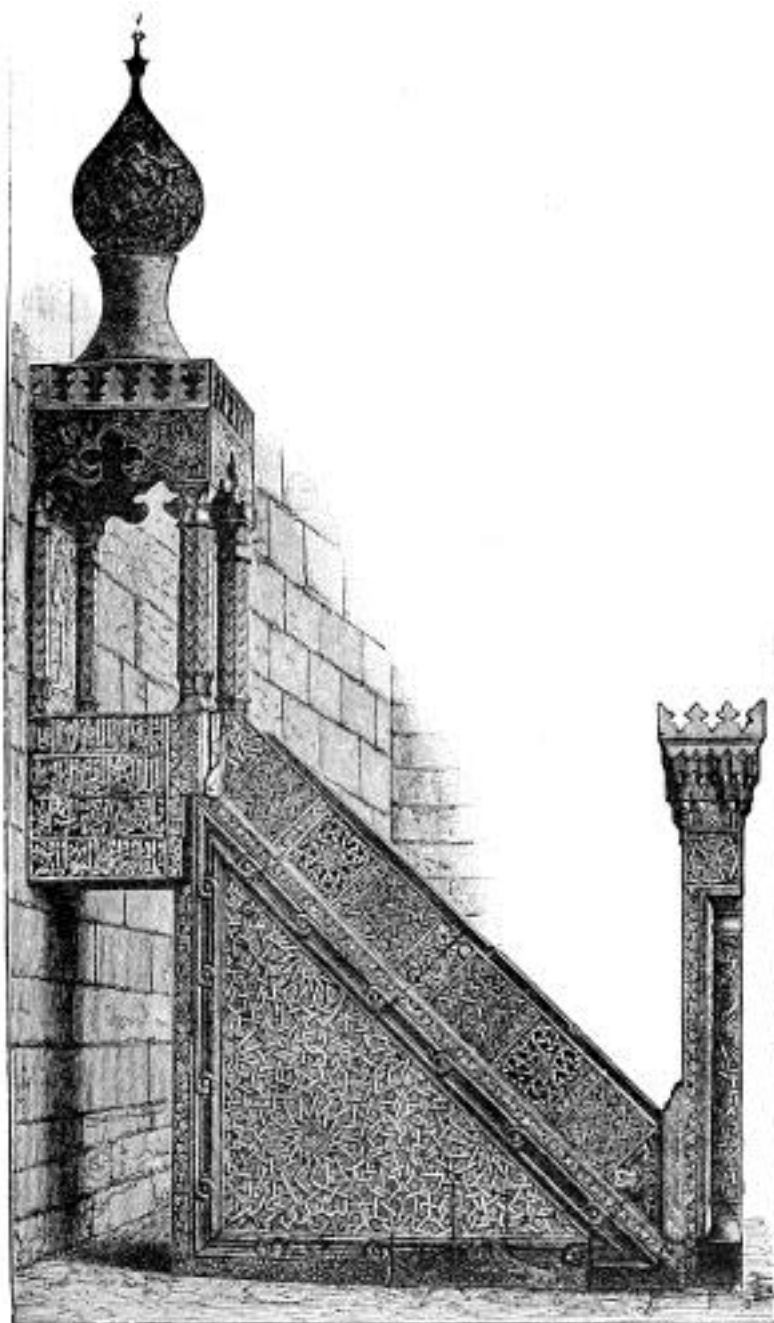


Рис. 364. Каменная кафедра в мечети Баркук; Пятнадцатый век.

Конюшни располагались позади, на первом этаже, а снаружи располагался ряд небольших лавочек. В векале Каит-Бей было тринадцать таких лавок с одной стороны, а между седьмой и восьмой располагались великолепные арочные ворота. Это остроконечная арка шириной восемь футов, край которой украшен тремя ярусами сталактитов, вырезанных по бокам арочного проема, и имеет тонкую полосу резных завитков, идущую по фасаду арочного проема и шпандрелям. Одним из самых красивых примеров чередующегося переплетения и арабескового орнамента является тот, который образует арку над горизонтальной панелью с резным орнаментом. Эта арка показана на рис. 365. Прекрасный характерный фрагмент резного орнамента из того же здания является предметом иллюстрации, рис. [341](#).

Изображение фигур и животных, хотя и запрещенное мусульманской религией, во многих случаях практиковалось сарацинскими скульпторами; например, в баптистерии Сент-Луиса находится большая медная чаша, инкрустированная серебряными фигурками (работа

Мозилы), изготовленная в Мозиле в тринадцатом веке. Эти рисунки и животные взяты из месопотамских источников, как легко можно увидеть на приведенных примерах — из Маристана Калаун (рис. 366 и 367), где на последнем изображен кентавр, пускающий стрелу в единорога, которого уравнивает аналогичное животное с противоположной стороны; а на другом примере изображен павлин в центре, с фигурами мужчин по обе стороны с сосудами для питья и музыкальными инструментами, что является очевидным представлением концерта и танцев.



Рис. 365.—Орнамент на арке Векала Кайт-бея. (Л.-П.)

Границы свитков вокруг этой панели и исполнение работы выполнены в сарацинской манере, но мотивы рисунков - персидские. Другие подобные резные фигурки, в которых представлены животные и птицы, можно увидеть в том же здании, и они относятся к концу тринадцатого века. Эти иллюстрации взяты из книги мистера Стэнли Лейн-Пула "Сарацинское искусство в Египте" после "Прис д'Авенн", к которой учащегося отсылают за исчерпывающим описанием сарацинского искусства в Египте. Мы извлекаем следующее краткое описание этого произведения искусства от вышеупомянутого автора, который цитирует Франца-пашу, архитектора правительства хедива. "Отдавая должное удивительно богатому орнаменту и другим деталям арабской архитектуры, нельзя отделаться от ощущения, что стиль не доставляет полного эстетического удовлетворения; отсутствие симметрии плана, бедность артикуляции, недостаточность пластического оформления и неуместное сочетание дерева и камня - вот недостатки, которые поражают большинство критиков Севера. Архитекторы, по сути, уделяли все свое внимание украшению поверхностей; и вплоть до наших дней арабские художники всегда проявляли гораздо большие способности в создании сложнейших орнаментов и геометрических фигур на плоских поверхностях, чем в обработке и пропорционировании масс. Хотя иногда мы видим, что трудности конструкции успешно преодолеваются ... эти примеры кажутся скорее успешными экспериментами, чем результатом научного мастерства. Настоящее совершенство арабских архитекторов заключалось в их умении маскировать резкие углы с помощью сталактитов, или кронштейнов" и т.д.

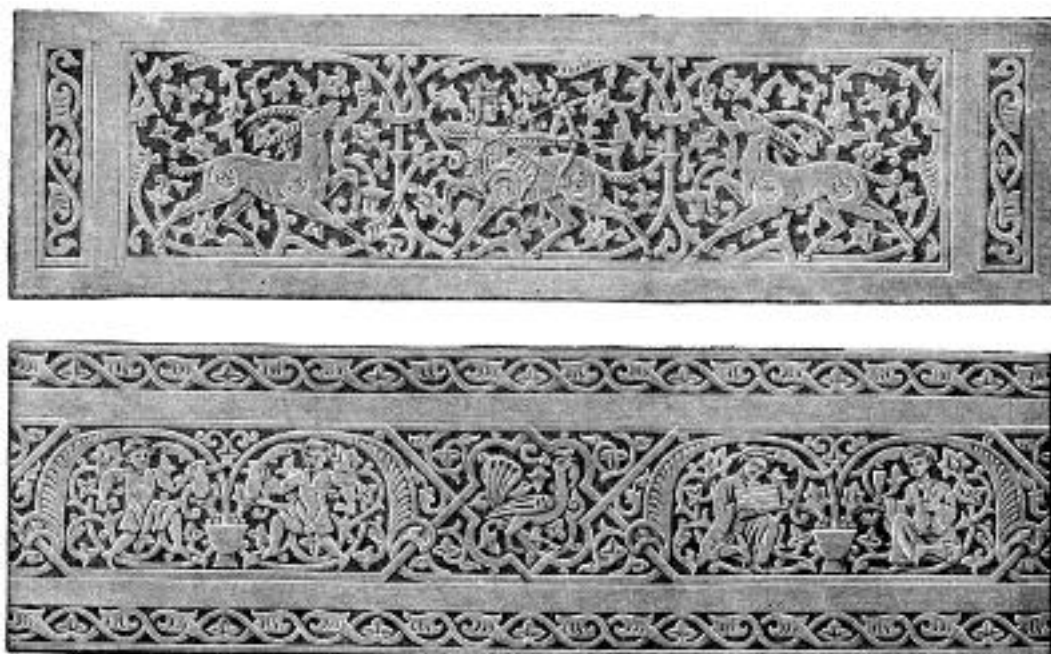


Рис. 366, 367.—Резные панели из Маристана Калауна (после Присс д'Авенн): конец тринадцатого века. (Л.-П.)

Этот архитектор, вообще говоря, прав в своих замечательных замечаниях, но мы думаем, хотя и признается, что сарацинской архитектуре недостает связности и единства частей, которые являются главной красотой греческого языка и лучших образцов готики, что в некоторых случаях, в мечетях и особенно в векалах и в домашней архитектуре, сарацинские архитекторы проявили себя мастерами в создании архитектурных произведений, не имеющих себе равных по красоте, в то время как в архитектурном применении орнамента для украшения различных поверхностей и других элементов своих зданий им нет равных. Они не только изобрели новый стиль орнамента, но и в правильном его применении им едва ли кто-либо мог сравниться.

Украшение поверхностей, составляющее главную славу всего сарацинского искусства и архитектуры, было первым и последним уроком, который они получили от своих персидских мастеров в искусстве, ибо персидское искусство, как и манеры и обычаи народа, несет в себе всю свою красоту и вежливость на поверхности.

ГЛАВА XIX. РОМАНСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ОРНАМЕНТ.

Романский - это название, данное архитектурному стилю, разработанному западными варварами, которые захватили Римскую империю после их частичной цивилизации, когда они научились искусству строительства. Стиль возник в основном в результате копирования римских зданий и их остатков с некоторыми добавленными чертами византийских построек.

Из этого романского стиля, в свою очередь, возник другой стиль, основанный на романском стиле и сарацинской архитектуре. К концу XI века новые хозяева Римской империи в ходе

своих военных экспедиций в Малую Азию, Сирию и Палестину соприкоснулись с сарацинами и их архитектурой, а вернувшись в Европу, они принесли с собой новые идеи строительства, такие как стрельчатая арка сарацин, которые вместе с новыми формами орнамента были добавлены ими к преобладающему романскому стилю, смесь которых привела к появлению совершенно нового стиля, который был любопытно назван в честь ранних северных варваров — готикой.

Последующие крестовые походы против мусульман привели, среди прочего, к расширению знаний крестоносцев в математике и геометрии - науках, в которых сарацины преуспели; и, вернувшись домой, на Запад, они применили свои геометрические знания для развития готической архитектуры до такой степени, что к концу четырнадцатого века эта архитектура могла демонстрировать примеры самых возвышенных и смелых сооружений из камня, которые были чудом строительной науки. Некоторые готические здания с их резными башенками, шпилями, летящими контрфорсами, пересекающимися и пронзенными деталями, ярким орнаментом, смелыми сводами и проникающей друг в друга лепниной представляют собой отработанное решение какой-то сложной математической задачи. На своих сложных этапах готическое строительство носит скорее научный, чем художественный характер, как бы сильно ни восхищались группировкой или дизайном готической сваи как живописной концепцией.

Возвращаясь к романскому стилю, мы обнаруживаем, что в VI веке Теодорих Остгот при возведении церквей, дворцов и своей гробницы в Равенне — его столице — посеял первые семена будущего развития немецкого романского и в некоторой степени более позднего немецкого готического стиля. Создавая эти работы, он стремился подражать величию Императорского Рима. Лонгобарды, преемники остготов, продолжали эту строительную деятельность в Средние века и оставили нам памятники своего гения в виде раннего и грубого Дуомо Веккьо в Брешии, и среди многих других их самых благородных произведений были Сант-Амброжо в Милане и Сан-Дзено в Вероне.

До эпохи Карловингов германский народ начал осторожно заниматься изобразительным искусством. Это было вызвано контактом немецких вождей и воинов с итальянской пышностью, что также воспитало в них любовь к личным украшениям, которая сильно отличала дворян и воинов того периода.

Карл Великий был коронован императором Германии в Риме на Рождество 800 года нашей эры. Мечтой и честолюбием этого великого германского князя было создание могущественной христианской империи на Западе Европы, которая могла бы соперничать с самим языческим Римом не только в военной мощи, но и в широко распространенной культуре литературы, науки и художественного совершенства.

Это были дни рыцарства, крестоносцев; дни, когда люди были богаты высокими идеалами; когда эти рыцари-мистики, Вольфрам фон Эшенбах и Фогельвейде, пели о Парсивале и поисках Святого Грааля, о песнях любви и рыцарства, об избавлении от зла и о многих волнующих и мелодичных темах.

Хотя Карл Великий так и не научился читать или писать, он высоко ценил ценность обучения. Он собрал вместе ученых людей, архитекторов и художников и основал школу религиозной музыки. Он построил множество церквей, дворцов и мостов и собрал множество статуй из Рима и других мест для украшения своей великой церкви в Экс-ла-Шапель; он организовывал и поощрял профессии в своих городах.

Великая церковь-усыпальница в Экс-ла-Шапель, или Ахене, была построена Карлом Великим и стала прототипом всех последующих церквей, возведенных в романском стиле в Германии.

Именно в регионе, граничащем с Рейном, в Германии развернулось масштабное церковное строительство. Города могущественных епископств соперничали друг с другом в пышности и великолепии, что мы видим в таких зданиях, как дома Шпайера, Майнца и Кельна, а также в романских церквях Швабии, Франконии, Вестфалии и Нижней Саксонии. Романский стиль также встречается в церквях или домах Бамберга, Брауншвейга и Оснабрюка; церкви Годехарди и Михаэля в Хильдесхайме, резьба по которым превосходит резьбу в церквях Рейнской области.

Отличительными чертами немецкого романского стиля являются большие восьмиугольные куполообразные башни, возникающие на пересечении нефа и трансепта, и фланговые башни на каждом конце, которые иногда соединяются с центральной башней внешней западной галереей или фасадом. Прекрасной современной церковью, построенной в романском стиле, является собор Фурвьер, расположенный на холме с видом на город Лион во Франции.

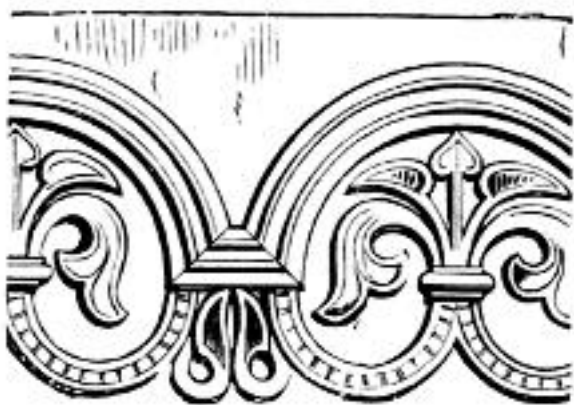
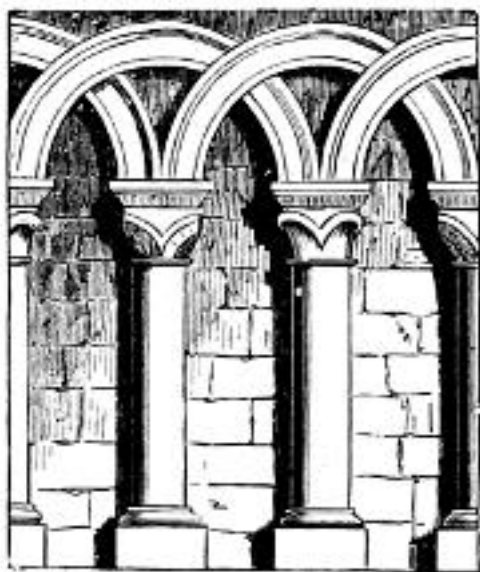


Рис. 368.—Фриз круглой арки.



369.—Пересекающаяся слепая аркада.

Некоторые немецкие романские церкви имеют как западную, так и восточную апсиду, а церковь, известная как Апостелькирхе в Кельне, имеет трансепт, обе эти особенности являются тревожащими элементами в любой церкви, где главное внимание должно быть направлено на кульминационную точку, где обычно находятся хоры, рередос или алтарь — в апсиде или алтарной части, и только в восточном конце.

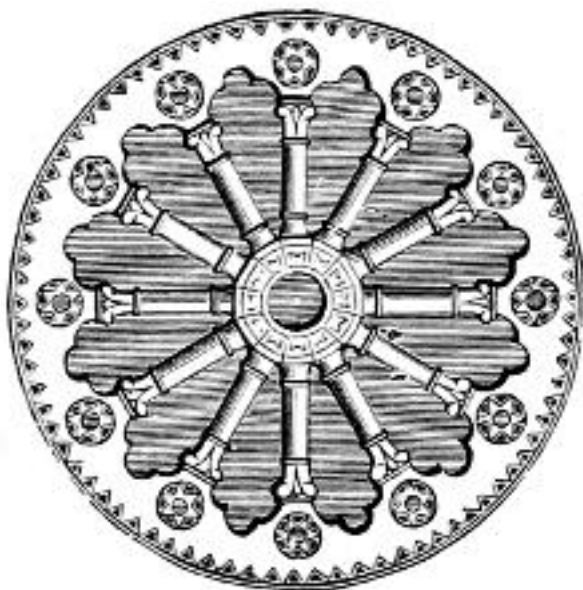


Рис. 370.Окно—роза.

Церковная архитектура Запада — романский стиль - в точности соответствовала требованиям западного ритуала, в то время как церкви, соблюдавшие восточный ритуал, придерживались греческих или византийских моделей.

Романские церкви десятого века отличаются планом базилики, апсидальным ист-эндом, арками с круглыми головками и окнами с одним или двумя светильниками. Стены, как правило, украшены рядом плоских пилястр — реминисценций классической архитектуры, — а крыши во многих случаях были сводчатыми. Аркадный декор с небольшими колоннообразными опорами или без них (рис. 368 и 369) и окна-розы (рис. 370) являются характерными чертами романского стиля. Некоторые дверные проемы с круглыми головками особенно богаты по своему характеру и часто имеют пять или шесть утопленных колонн (рис. 371), украшенных богато отлитыми головами и резными капителями с причудливыми украшениями в виде животных и птиц (рис. 372).

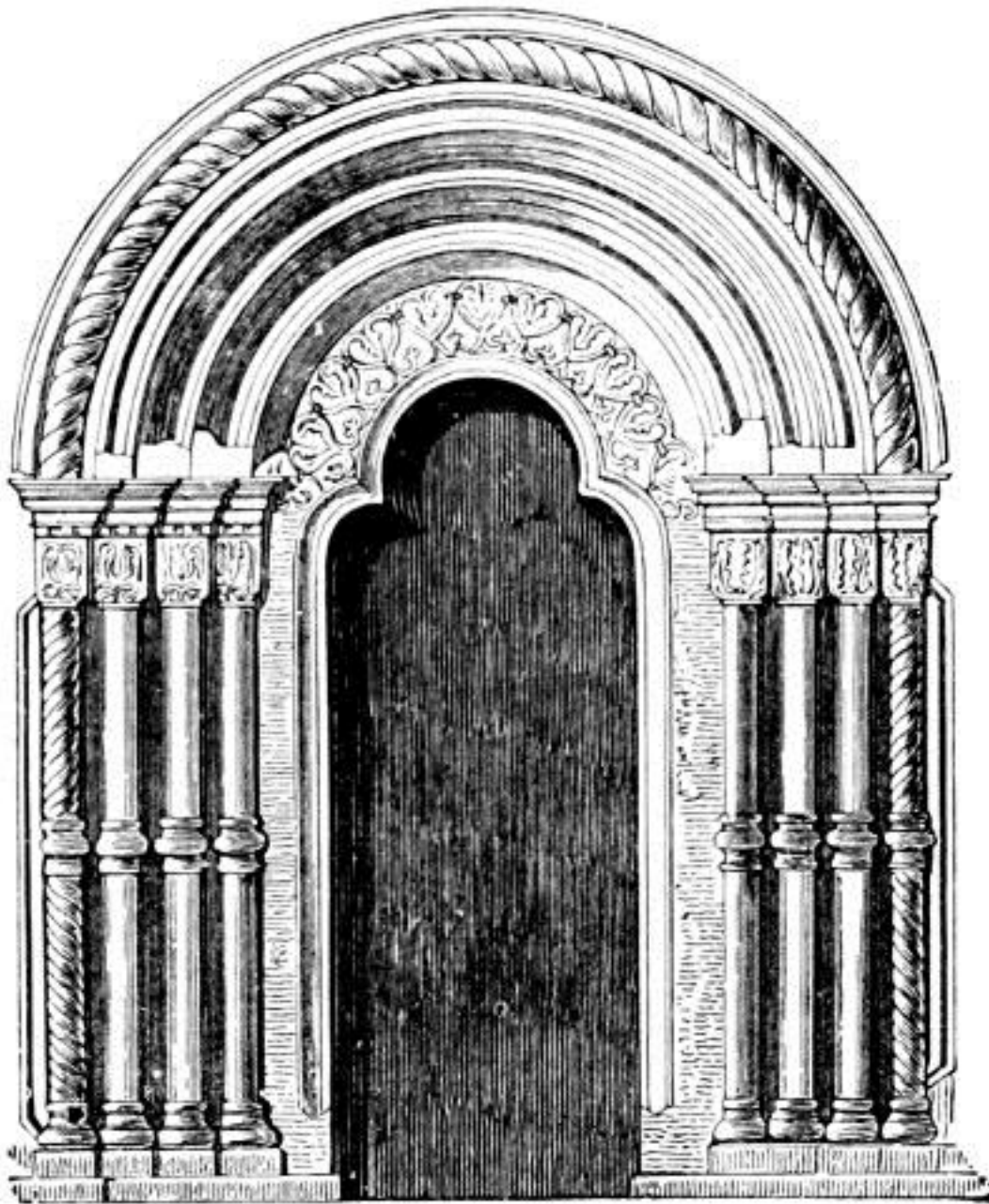


Рис. 371. Крыльцо монастыря Хайльсбронн, близ Нюрнберга.

Стержни колонн обычно простые, хотя в некоторых случаях, для контраста, они скручены или украшены орнаментом, а основания являются копиями классических ордеров (рис. 373). Над перемычкой и под круглой арочной лепниной находится люнет или тимпан; это пространство часто богато украшено фигурами и орнаментом; иногда оно разделено на два пространства, когда входной дверной проем разделен центральной колонной.



Рис. 372. —Столица из Вартбурга.

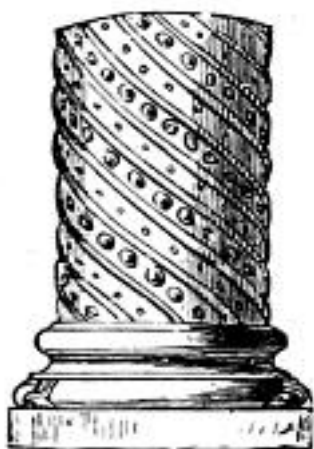


Рис. 373. Вал и основание в романском стиле.

Детали и мотивы романского декора заимствованы из классического орнамента — в основном римского — и, как правило, представляют собой его устаревшие формы.

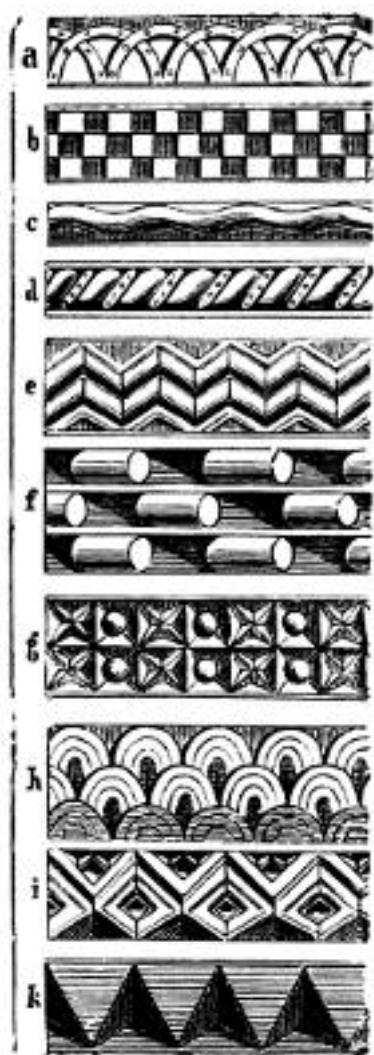


Рис. 374.—Карниз крыши церкви в Альштадт-Ротвайле.



Рис. 375.— Поздний романский орнамент.

Канатный или веревочный тороидальный орнамент, чешуйчатая или вкрапленная работа, шеврон или зигзаг, бусины и катушки, свиток, заготовка, шашки и подгузники - все это широко использовалось в романском стиле, многие из которых сохранились в более поздних формах готического орнамента. На рис. 374, 375 и 376 приведены примеры вышеупомянутых украшений.



a, с аркадой.

б, Шашки.

с, Взмахнувший лентой.

d, Кабель или Тор.

е, Шеврон или Зигзаг.

f, Заготовка.

g, шляпка от гвоздя.

h, Чешуйки или Вкрапления.

я, Пастилка.

к, Украшение для зубов.

Рис. 376. Различные лепные орнаменты в романском стиле.

Башня была характерной чертой более поздней романской архитектуры, что отмечало большое различие между последней и византийской архитектурой; этажи этих башен были украшены полукруглыми арками на карнизах или небольших колоннах (рис. 377).

Карнизы обычно состояли из масок или гротескных фигур, животных, драконов или извивающихся змей. Эти формы декора также использовались в капителях и карнизах, как в романский переходный, так и в готический периоды. Гротескные формы широко использовались в качестве скульптурного украшения в архитектуре ломбардской готики. В Скандинавии и Ирландии этот вид орнамента принимал формы змей, изваяний и развившихся из них переплетений. (См. рис. 65, 69, 70.) Капители поначалу были грубыми копиями римского коринфского ордера (рис. 309), развившегося позже — в соответствии с характером византийских кубических форм — до цельной кубической формы, называемой в нормандском стиле романского стиля в Англии капителью с “подушкообразной головой”.

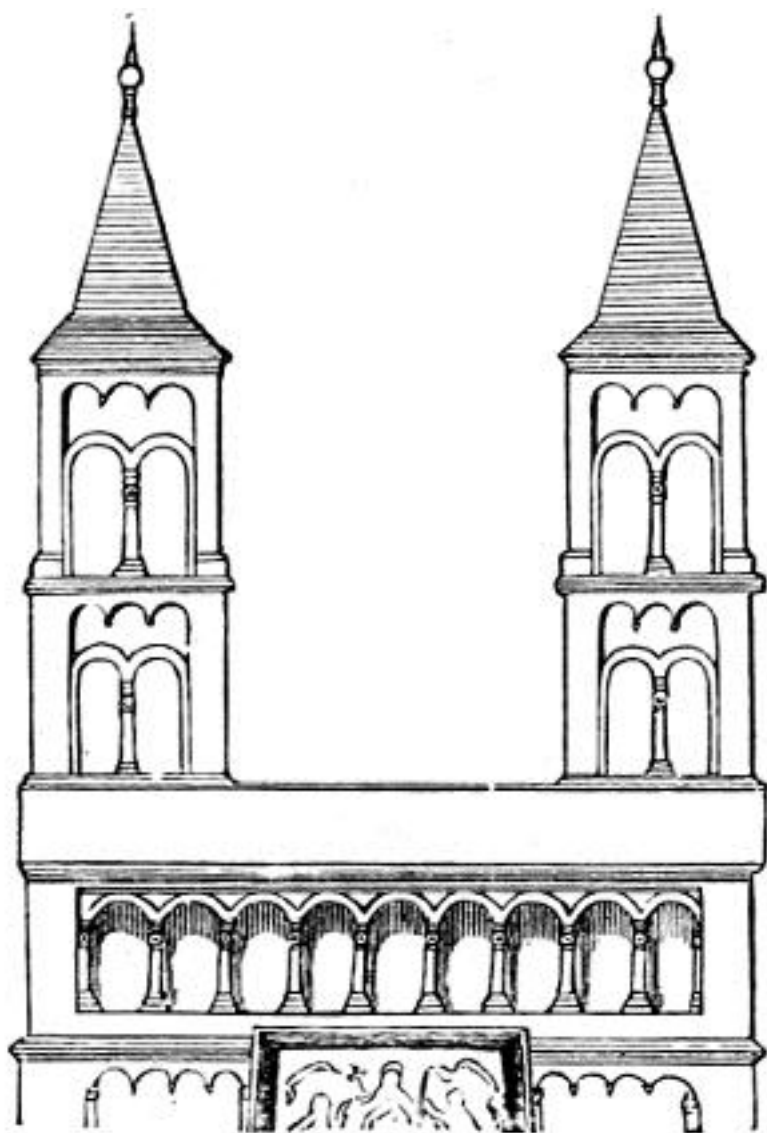


Рис. 377. Башни и фриз с круглыми арками, аббатство Комберг.

Оконные проемы обычно были небольшими, а группировка двух или более светильников под одной аркадой встречается в византийских, романских и готических зданиях. Свет обычно поступал из верхнего этажа, но иногда в торцевых фронтонах были установлены круглые окна меньшего размера, которые впоследствии были преобразованы в окна большей важности и сложности дизайна в больших готических алтарях и в западных светильниках.



Рис. 378. Капитель из дворца Барбароссы в Гельнхаузене.



Рис. 379.—Капитель из Сент-Кросса, Винчестер.

Романская архитектура, и особенно ее декоративные украшения, никогда не были полностью свободны от византийских или сарацинских влияний. Сам по себе он представлял собой нелепую смесь, из которой, когда была принята остроконечная арка

сарацин и изменены декоративные элементы, чтобы соответствовать ей, возник новый оживаль, или готический стиль.

В каждой части Европы, где романский стиль пустил корни, можно заметить очень много различных разновидностей. Стиль в Риме и Центральной Италии естественным образом следовал, как мы уже видели, античным римским формам. В Пизанском соборе капители выполнены в коринфском стиле, и здесь больше мозаики и цветного мрамора, как снаружи, так и внутри, чем в большинстве романских зданий.



Рис. 380. Паперть святого Зенона в Вероне.

Стиль Ломбардии и Верхней Италии, с другой стороны, отличается от стиля Центральной Италии, поскольку там он унаследовал немецкие традиции. Капители колонн были украшены листьями иного характера, чем у классических ордеров, и среди них были вырезаны птицы и животные, а основания колонн опирались на животных. Дверные проемы имели квадратную форму, а также круглую арку, над которой находился фронтонный навес (рис. 380). Одним из лучших образцов ломбардско-романского стиля является церковь Святого Зенона в Вероне, дверной проем которой соответствует этому описанию. Церковь Монреале на Сицилии (1174 г. н.э. 1174 г.) и кафедральный собор Палермо демонстрируют смесь, в которой хорошо выражены византийские и сарацинские влияния; это произошло благодаря сменявшим друг друга державам, которые в разные периоды были хозяевами этой страны.

Позже норманны внесли изменения в архитектуру Сицилии, и нормандская архитектура была в значительной степени развита в этом месте.

Именно на Сицилии в нормандской архитектуре впервые появился характерный зигзагообразный элемент, который так часто встречается в нормандских порталах и оконных проемах в Англии (рис. 381 и 382).

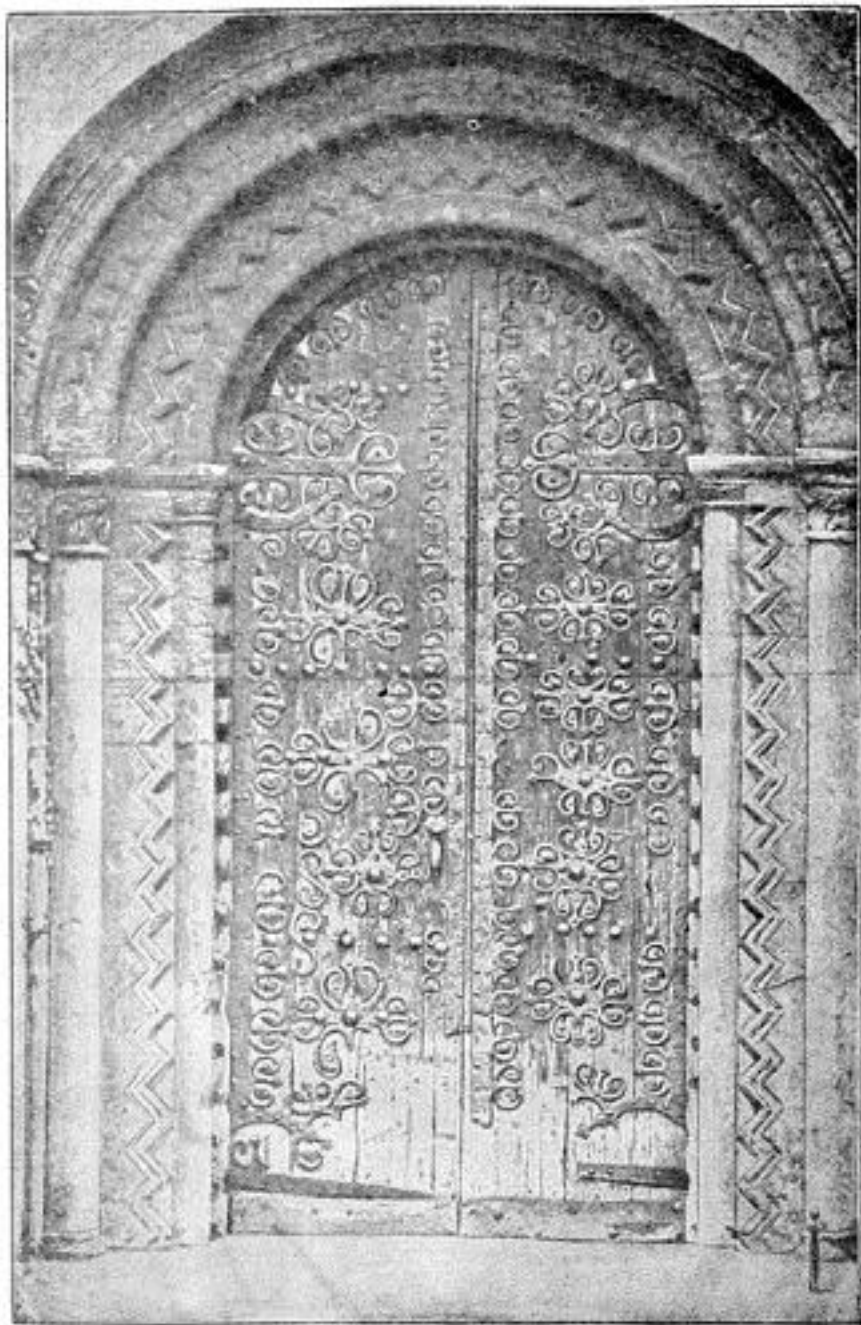


Рис. 381. Нормандский дверной проем, церковь Семперингем, Линкольншир. (G.)

Остроконечная арка сарацин была добавлена к норманнско-романскому стилю на Сицилии. Примерами могут служить кафедральный собор Чефалу (1132 г.) и дворец Ла Зиза в Палермо. Нигде больше романский стиль не носил столь смешанного характера. Иллюстрация из Палермо (рис. 383) ясно показывает остроконечную сарацинскую арку, использованную на манер романской круглой арки, в то время как некоторые другие части деталей явно византийские. На юге Франции романская архитектура гораздо более богато украшена, чем нормандский стиль в Нормандии или других частях Севера; фактически, орнамент последнего стиля во Франции ограничивается чисто линейным декором; но церкви, построенные в конце одиннадцатого и начале двенадцатого веков, которые представляют

нормандскую архитектуру в ее чистейших фазах, были благородными зданиями, простыми и прочно построенными, хорошим примером которых является церковь Сент-Этьен. Его аркады опираются на опоры, он имеет сводчатый неф и проходы, а также прекрасный трансепт. Фронтон нефа обрамлен двумя западными башнями, западный фасад трехэтажный и имеет два ряда пятисветовых окон. Соборы Байе и Эвре можно упомянуть как два других прекрасных примера нормандской архитектуры.



Рис. 382. Замок Беркли, Глостершир.

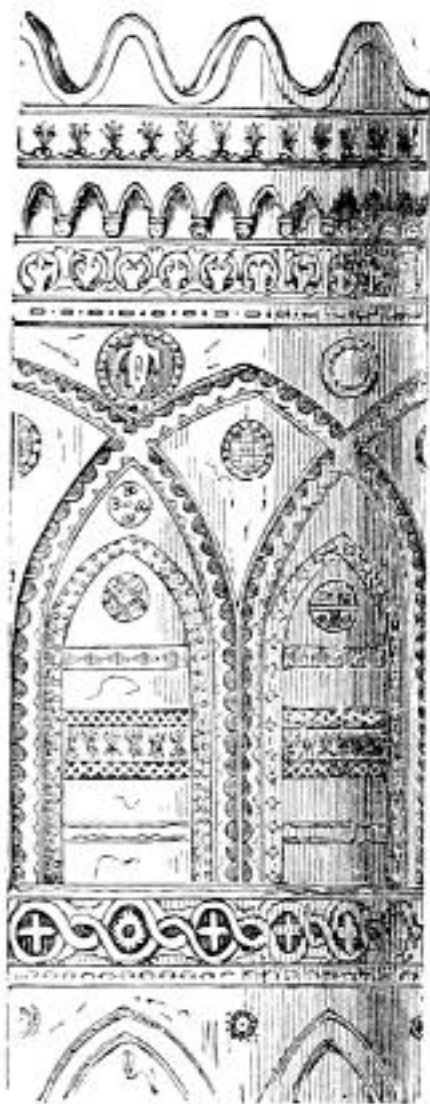


Рис. 383. Остроконечная аркада кафедрального собора Палермо.

Романский дверной проем (рис. 384) с Юга Франции иллюстрирует несколько пестрый характер этой архитектуры в этой части страны. В некоторых церквях этой местности видны отступающие арки в дверях и аркады, поддерживаемые зацепленными колоннами, что получило большое развитие в поздней готике.

Романский стиль в Англии можно увидеть в зданиях, возведенных до нормандского завоевания.



Рис. 384.—Дверь собора Святого Гавриила, Юг Франции.

Здания этого периода — одиннадцатого века - получили название “англосаксонских”. Для них характерны круглые проемы дверей и окон, последние иногда имеют треугольную форму. Башня Эрлз-Бартон в Нортгемптоншире является примером англосаксонского стиля. Каменные полосы, похожие на пилястры, украшают и скрепляют каменную кладку; небольшие треугольные и круглые каменные изделия— соединяющие перпендикулярные полосы — воспоминание об аркадах - придают всему сооружению характерный вид деревянного обрамления, которое, вероятно, является копией более ранней деревянной конструкции.

Англосаксонская башня в Сомптинге, Сассекс, и саксонская церковь в Брэдфорде-на-Эйвоне (705 г. н.э.) также являются примерами ранних работ, выполненныхexecuted в Англии до Нормандского завоевания (1066 г.).

Произведение, которое мы называем нормандским в Англии, существовало задолго до времен Завоевателя, и вполне вероятно, что последующая английская готика развивалась бы точно так же, если бы норманны не вторглись в Англию.

Английский романский, или ранненормандский стиль, датируется, насколько это возможно, временами Эдуарда Исповедника (1041-1065). Этот король основал великое Вестминстерское аббатство, от которого до сих пор сохранились стены фундамента Общежития и своды, но остальная часть первоначальной церкви исчезла. На Континенте и в Англии сразу после 1000 года начался великий строительный период, поскольку за много лет до этой даты был соответствующий период противоположного рода, или летаргия в жизни христианских народов, и, следовательно, бездействие во всех строительных операциях, было проявлено из-за пророчества о том, что конец света наступит в 1000 году. Когда выяснилось, что это заблуждение, по Европе распространилось повальное увлечение строительством, и одиннадцатый, двенадцатый и тринадцатый века были эпохами великого строительства, когда как христианская, так и сарацинская архитектура развивалась семимильными шагами.

Норманны в Англии после Завоевания, без сомнения, ускорили развитие архитектуры; по-видимому, существовало правило: где бы они ни находили маленькую или старую церковь англосаксонского типа или периода, они неизменно сносили ее, заново облицовывали камни и строили гораздо большую и лучшую церковь на том же месте, используя старые материалы, когда они были доступны, помимо строительства множества церквей на новых местах. Норманны также были гораздо лучшими строителями, чем саксы, и в это время из Франции было привезено большое количество нормандских каменщиков.

Крепости, или замки, с их массивными башнями, были построены в этот период новыми нормандскими баронами не только для того, чтобы иметь величественные жилища для себя, но и для защиты своих недавно приобретенных почестей и владений от их саксонских врагов. Остатки многих из этих крепостей, особенно замков, все еще можно увидеть в замке Хедингем в Рочестере; башню Гундульфа — самую старую — в Маллинге, Кент; Ньюкасл, Гилфорд, Колчестер, Ричмонд и Конисборо в Йоркшире и др. Одним из самых ранних является большой Белый Лондонский тауэр, в котором находится прекрасная маленькая нормандская часовня, один из лучших и наиболее совершенных образцов нормандской архитектуры в Англии. Нормандские крепости, или башни, однородны по дизайну, имеют квадратную планировку, с квадратными выступающими башенками под каждым углом и плоскими тонкими контрфорсами в центре стен; окна были маленькими и имели круглую или квадратную форму. Дверные проемы были круглыми, углубленными и, как правило, украшенными орнаментом.

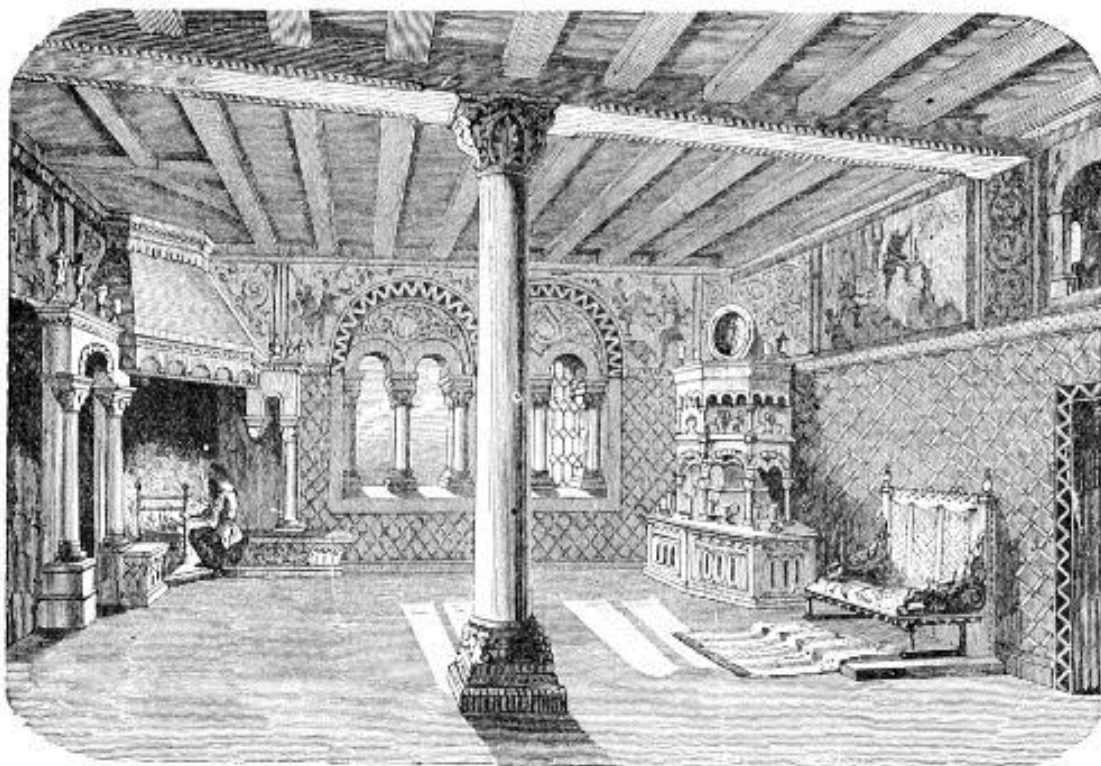


Рис. 385. Комната ландграфа в Вартбурге.

Части Кентерберийского собора, как, впрочем, и почти всех главных английских соборов, а также многие старые церкви, были построены в нормандский период, что показывает, насколько интенсивно, должно быть, велось церковное строительство с момента Завоевания (1066) до начала правления Ричарда I. (1189). Нормандской и старейшей частью Кентерберийского собора, построенного архиепископом Ланфранком (1070-1089), являются башни, образующие трансепты хоров.



Рис. 386. Романский орнамент, железная петля из Собора Парижской Богоматери.

Приор Эрнульф под руководством святого Ансельма перестроил большую часть Кентерберийского собора (1130) и добавил более богатые элементы в орнамент. Своеобразная простая подушка, или кубическая капитель, так часто встречающаяся в Англии в нормандской работе, предназначалась для вырезания или обогащения впоследствии, но часто нехватка средств или спешка и небрежность в последующие годы были причинами, из-за которых они оставались простыми, пока не становилось слишком поздно, когда стиль менялся, и они вытеснялись более поздними разработками. Несомненно, что они не предназначались для того, чтобы оставаться такими, поскольку многие из них были оставлены наполовину законченными в резьбе, и некоторые простые изделия чередуются с другими того же типа, но богато украшенными резьбой, как в Кентербери и некоторых других местах. Иногда кажется, что намерение состояло в том, чтобы украсить их раскрашенным орнаментом.

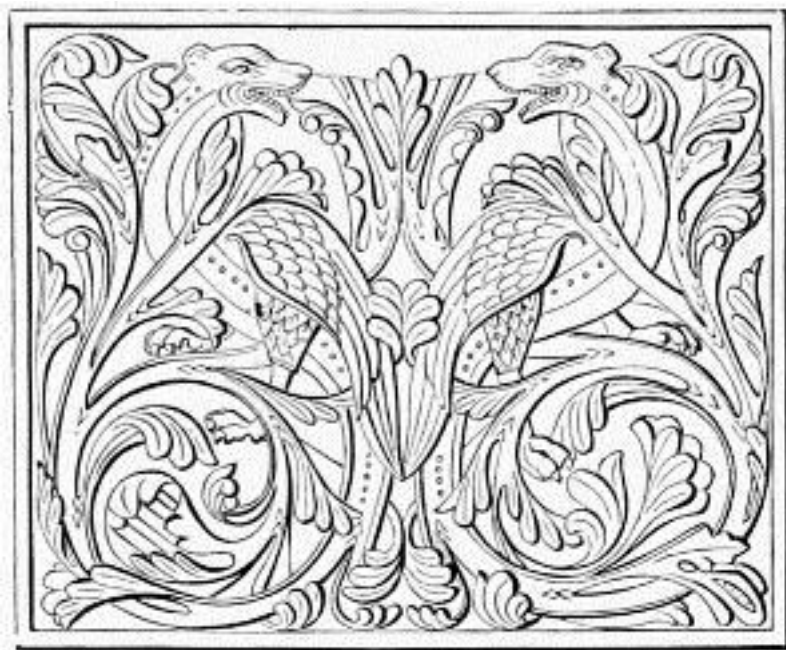


Рис. 387.—Романское панно из церкви в Бонне.

В соборах Винчестера и Рочестера, церкви Святого Петра в Нортгемптоне, трансептах Эксетера, Питерборо и, прежде всего, в Дареме нормандский стиль проявляется как в его лучших ранних, так и в более поздних проявлениях.

Орнаментов очень мало, главным является зигзаг. Ромб и заготовка также используются в ранних работах, но в более поздних, например, в богатых дверных проемах, таких как в Иффли, Оксфордшир (1160), добавлены гротескные маски, лады, переплетения, птицы, драконы, рыбы и четырехгранная форма зигзага. Колонны в некоторых случаях скручены и окантованы, а в капителях появляются ионические спирали. В некоторых поздненормандских работах тимпаны богато украшены фигурками и орнаментом. Многие примеры романских нецерковных зданий все еще существуют в Германии или были искусно отреставрированы как таковые, что дает достаточно хорошее представление о частных жилищах того периода. Иллюстрация (рис. 385) является примером домашнего романского стиля. Это интерьер комнаты ландграфа в Вартбурге, Германия.

Примеры романского орнамента приведены на железной петле из церкви Нотр-Дам в Париже (рис. 386) и панели из Бонна (рис. 387).

ГЛАВА XX. ГОТИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА И ОРНАМЕНТ.

Готический или “остроконечный” стиль вырос, как мы видели, из романского. Строились церкви, в которых остроконечная арка использовалась бок о бок с круглой аркой романского стиля. Это были здания переходного периода. Во Франции, Германии и в Англии некоторые из ранних готических зданий были более чистыми по стилю, чем здания более позднего периода. Произведение XIII века более правильное по художественным принципам, более

сдержанное и менее сбивающее с толку по принципам построения, чем произведение любого последующего периода. Истинной родиной готического стиля была Франция, из которой он почти одновременно распространился на Германию и Англию. Кафедральный собор Суассона во Франции может быть упомянут как одно из зданий переходного периода (1212 год), хотя отдельные его части датируются еще более ранним периодом. Он известен своим ранним орнаментом на пластинах и очень богато украшенными листьями капителями. Зал больницы Святого Иоанна в Анже демонстрирует многие черты переходного стиля. Его сводчатые крыши и арки выполнены в готическом или остроконечном стиле, а окна - в романском с круглыми углами. Больница была построена Генрихом II и завершена в 1184 году нашей эры.

В Англии части Кентерберийского собора, холл в замке Окхэм, Ратлендшир, и церковь Темпл в Лондоне могут быть приведены в качестве примеров переходного романского или нормандского стиля к ранней английской готике. Во всех приведенных выше примерах можно увидеть счеты квадратной формы с испорченной коринфской росписью на колокольчике под ними, что указывает на переходный тип заглавной буквы. Здания переходного стиля можно отличить от зданий более раннего тем, что они были намного легче по конструкции: каменщики, лучше изучив свое ремесло, обнаружили, что могут экономить материал — что было очень важно в те времена быстрого церковного строительства — за счет более стройных пропорций, что привело к появлению более изысканного и элегантного стиля ранней готики как в Англии, так и на Континенте.

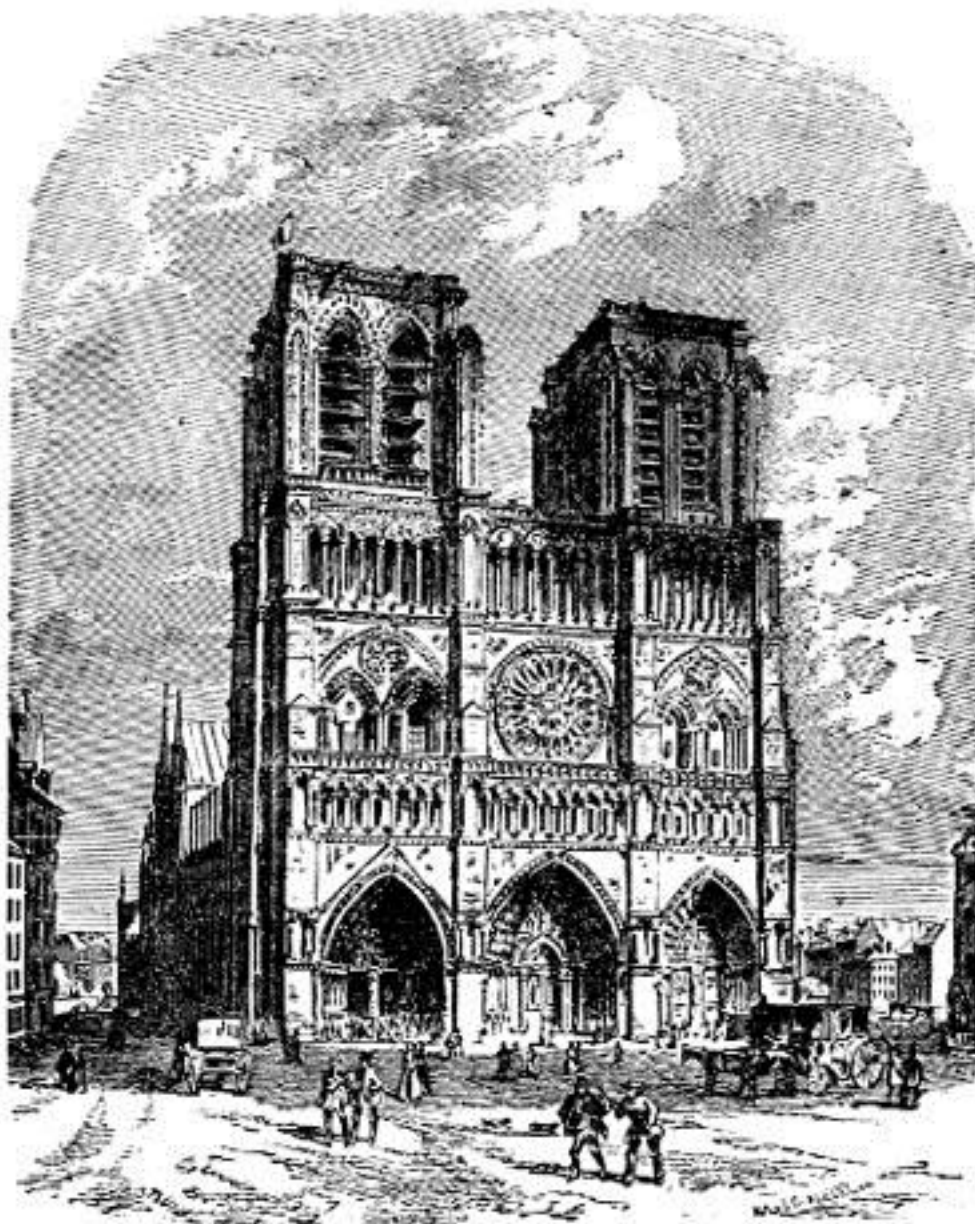


Рис. 388.—Собор Парижской Богоматери.

Церковь Богоматери [Nôtre](#) в Париже - прекрасный образец раннего французского стиля (рис. 388). Башни выглядят недостроенными, но когда-то у них были деревянные шпили. Шартр (1260), Реймс (1250) и Руан (1280) - другие типичные примеры этого периода.

Период раннего английского стиля длился примерно с 1190 по 1270 год н.э., охватывая правление Ричарда I, Джона и Генриха III. Этот стиль отличается от нормандского переходного легкими и высокими колоннами, используемыми поодиночке или группами, стрельчатыми окнами, стрельчатыми арками, а также дополнительным использованием контрфорсов и башенок.

Скат крыши гармонирует со стрельчатыми арками и стрельчатыми окнами, а также с пирамидальными башнями или шпилями. Таким образом, максимально возможная разница проявляется между нормандским романским стилем и ранней английской готикой. Хотя в последнем стиле планировка почти не изменилась, общая легкость и стремительная вертикаль почти каждой детали, а также увеличение количества контрфорсов и шпилек

придают готическим сооружениям этого периода триумфальный вид мастерства в использовании материала, который в строительной науке был до сих пор неизвестен.

Ранний заостренный стиль в Англии лучше всего проявляется в соборах Линкольна, Йорка и Солсбери, а также в Вестминстерском аббатстве (рис. 389).



Рис. 389.—Вестминстерское аббатство.

Кельнский собор, основанный Конрадом фон Хохстаденом, — это замечательное и огромное сооружение готической архитектуры — частично относится к тринадцатому, но, скорее, к четырнадцатому веку, его фундамент был заложен в 1248 году и освящен в 1327 году. Он был значительно дополнен даже до наших дней. Это представляет собой слегка утомительное повторение деталей, особенно в контрфорсах, башенках и других вертикальных формах экстерьера, что в определенной степени лишает его некоторой части величия и возвышенности, которые мы, естественно, ожидали бы от здания такого размера и пропорций. Частично он основан на дизайне великого собора Амьена во Франции. Очень

богатые балдахины и окна с геометрическим узором (рис. 390) относятся к более позднему периоду, чем тринадцатый век, и близко соответствуют периоду украшения в Англии (с 1270 по 1380 год).

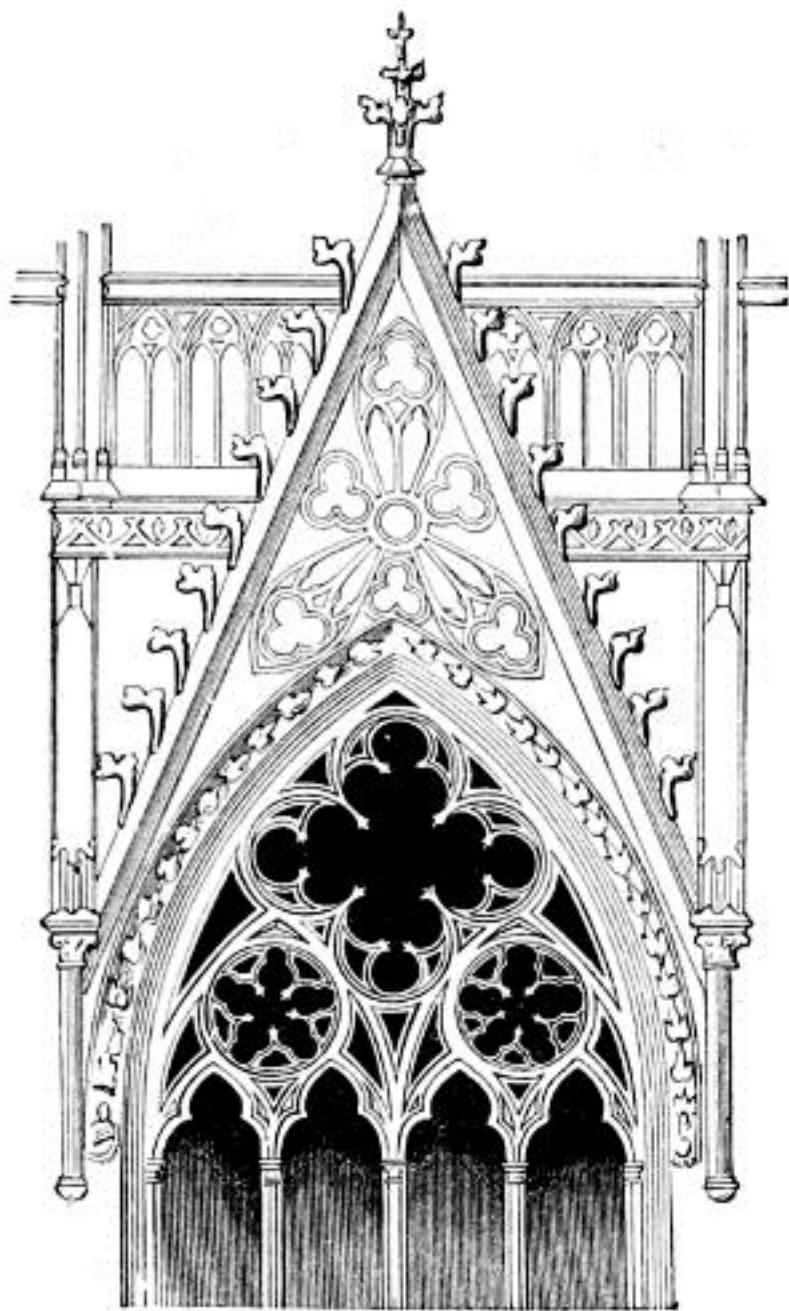


Рис. 390. Окно, фронтон и парапет Кельнского собора.

Интерьер Кельнского собора поразительно отражает подлинный дух готического стиля. Последовательное единство и простота его грандиозного, устремленного ввысь нефа и его еще более простого хора, который имеет только в качестве декоративных элементов струнный ход под трифорием и резные капители стволов, в совокупности вызывают у зрителя чувство благоговения и глубокого уважения не только к священным ассоциациям здания, но и к великим мастерам-духам, которые задумали дизайн и которые смогли с такой степенью совершенства решить эту великую математическую задачу в камне. Это триумфальное достижение “стилистической ортодоксальности” на немецкой земле в такой же степени, если не в большей, чем любое другое готическое здание в Германии, обязано французскому вдохновению и французским моделям. В Германии также есть много других церквей, в

стране, граничащей с Рейном, — например, Страсбургский собор, которые имеют ярко выраженные черты французского оживального стиля.

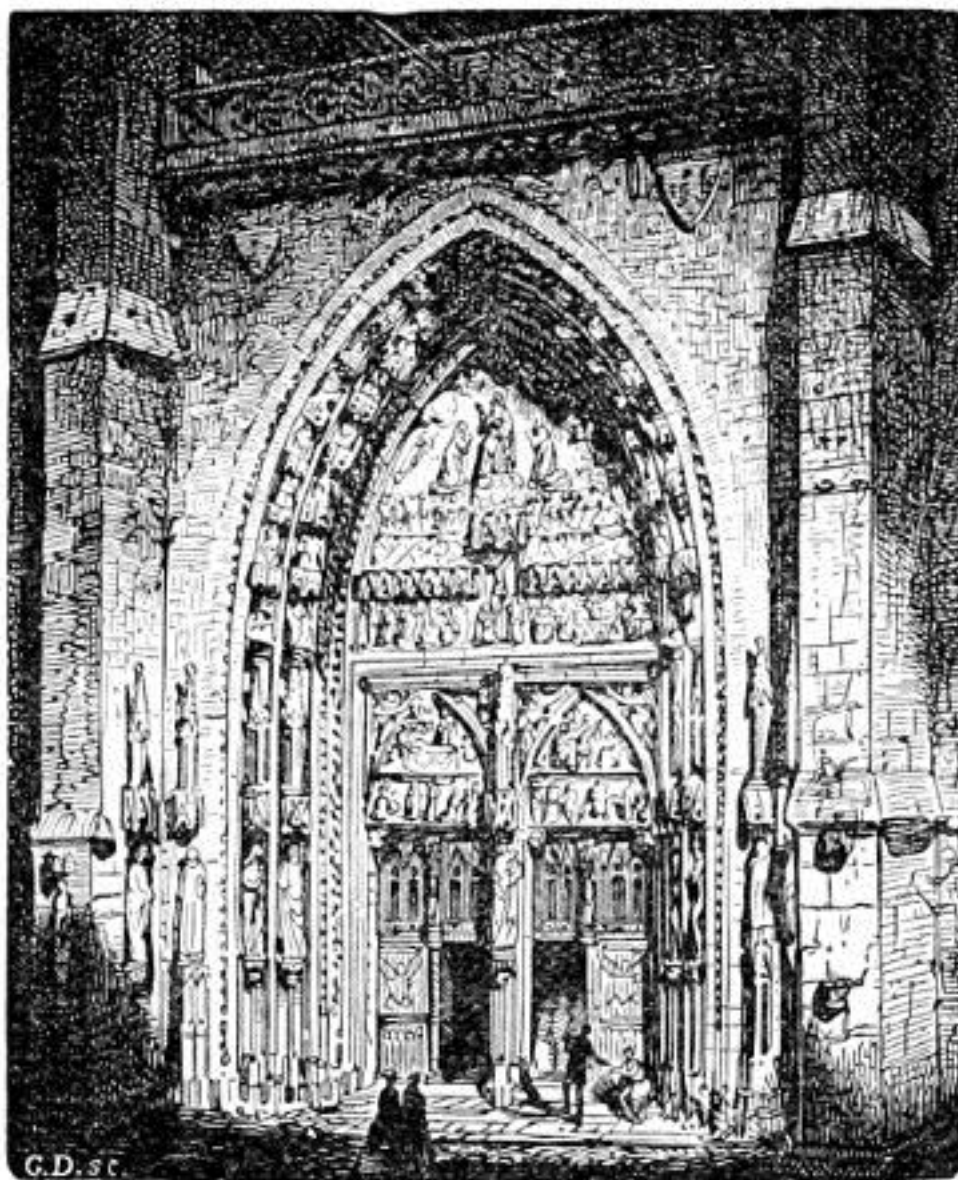


Рис. 391.—Паперть Святого Лаврентия в Нюремберге.

Башни собора Святого Лаврентия в Нюремберге несколько романские, но окна, дверные проемы, контрфорсы и шпили выполнены в готическом стиле. Углубленное крыльцо имеет двойной дверной проем с квадратной головкой, богато украшенный (рис. 391). Интерьер (рис. 392) этой церкви чрезвычайно художественен по своему общему эффекту. Каменная кладка того темно-коричневого цвета, который можно увидеть во многих немецких церквях; насыщенный цвет витражей, картин и щитов, развешанных вокруг простенков и на стенах, с их богатыми тонами золота и красок, изящные простенки, заканчивающиеся ребрами и поддерживающие своды потолков, резной крест и кафедра, и, прежде всего, большой резной деревянный медальон с изображением Благовещения, работы Файта Штосса (1518), составляют богатейшую из картин, которая является образцом того, что можно увидеть во многих интерьерах немецкого церкви.

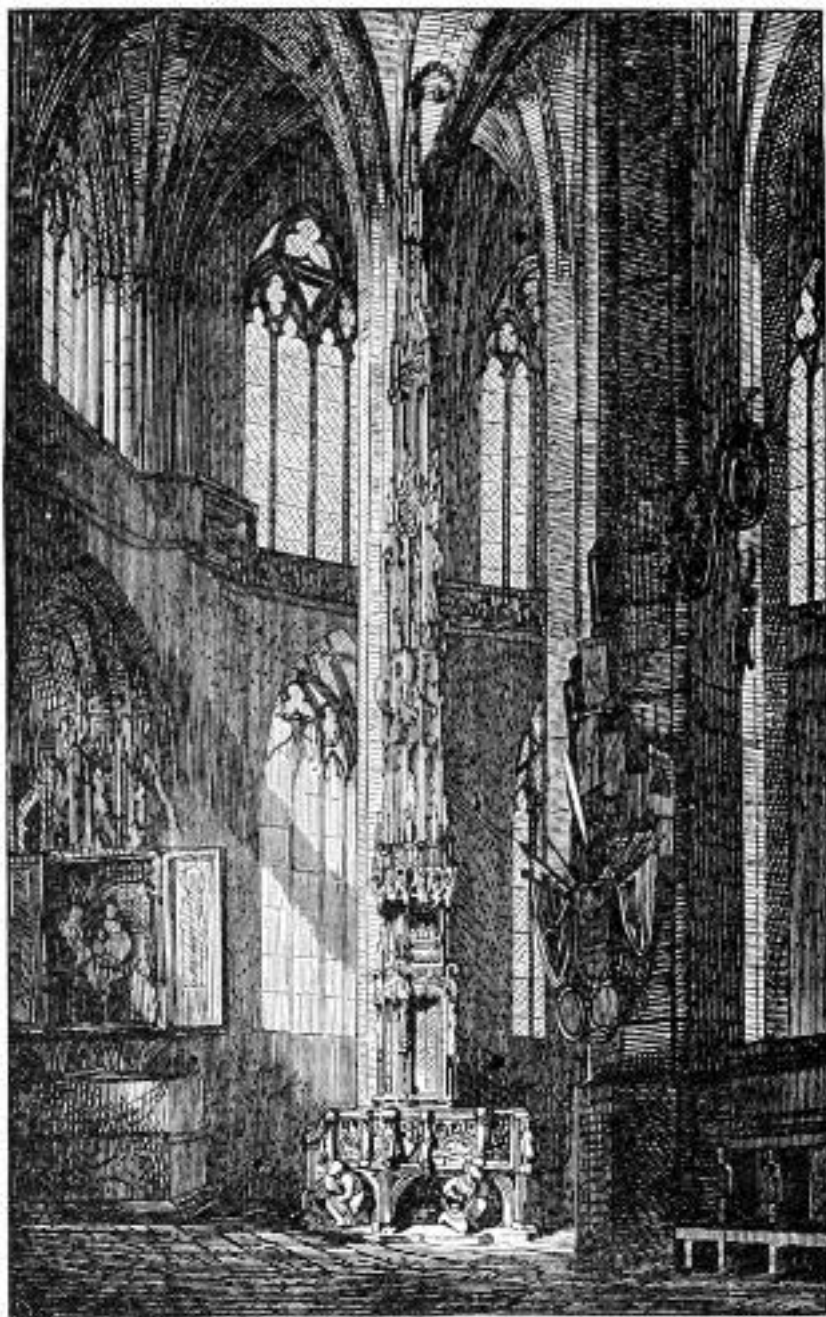


Рис. 392. Интерьер собора Святого Лаврентия в Нюрнберге.

Еще одной интересной церковью в Нюрнберге является церковь Святого Себальда, больше из—за ее связи с именем и работами Адама Крафта, который вырезал фигурки на фасаде, и Питера Вишера, чья знаменитая работа составляет главную славу этой церкви — Усыпальница святого Себальда (рис. 393), одно из самых важных произведений пятнадцатого века, - чем из-за ее достоинств как архитектурного произведения. План этой церкви плох тем, что ее неф и проходы одинаковой ширины, что полностью противоречит всем представлениям о хороших пропорциях и готическом стиле. Святилище святого Себальда смоделировано и отлито из бронзы; Питер Вишер и его пятеро сыновей трудились над ним двенадцать лет, прежде чем оно было завершено. Он полностью выполнен в готическом стиле, но большинство форм и деталей орнамента и фигурной работы являются чисто итальянскими; поскольку в то время — в начале шестнадцатого века — германские художники были очарованы искусством, которое процветало за Альпами, и находилось под его сильным влиянием. Прекрасный слепок этого памятника находится в Кенсингтонском

музее. На “Двери невесты” Святого Себальда (рис. 394) есть интересный балдахин с немецким узором.

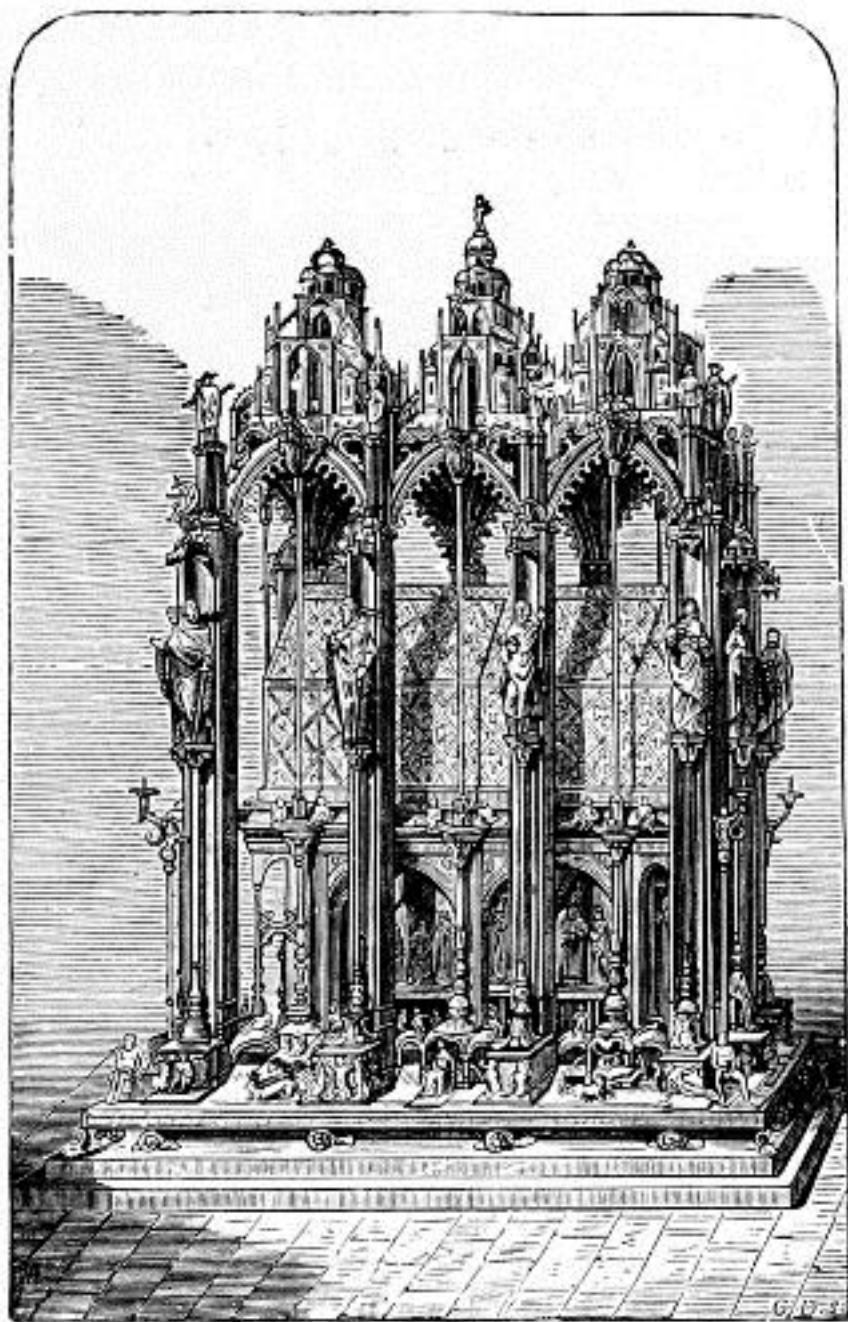


Рис. 393. Храм святого Себальда в Нюремберге.



Рис. 394. — “Дверь невесты” Святого Себальда в Нюремберге.

Искусство постепенно перешло в руки буржуазных элементов, и главные города Германии, особенно северные, соперничали друг с другом в возведении ратуш и общественных зданий (рис. 395).

В Нидерландах, в Брюсселе, Брюгге, Антверпене, Лувене, Нюремберге, Аугсберге и Мариенберге, до сих пор можно найти множество причудливых зданий четырнадцатого и пятнадцатого веков, часто состоящих из кирпича, покрытого черной и красной глазурью, с широкими швами или полностью из камня. У них в основном крутые крыши, зубчатые карнизы и ступенчатые фронтоны. Фронтоны. Они украшены небольшими шпилями или башенками и имеют горизонтальные или заостренные проемы для дверей и окон, богато украшенные фризы и струнные карнизы, открытые аркады под первым этажом, живописные балконы и угловые башенки, заканчивающиеся карнизами, которые часто были украшены богатой резьбой.

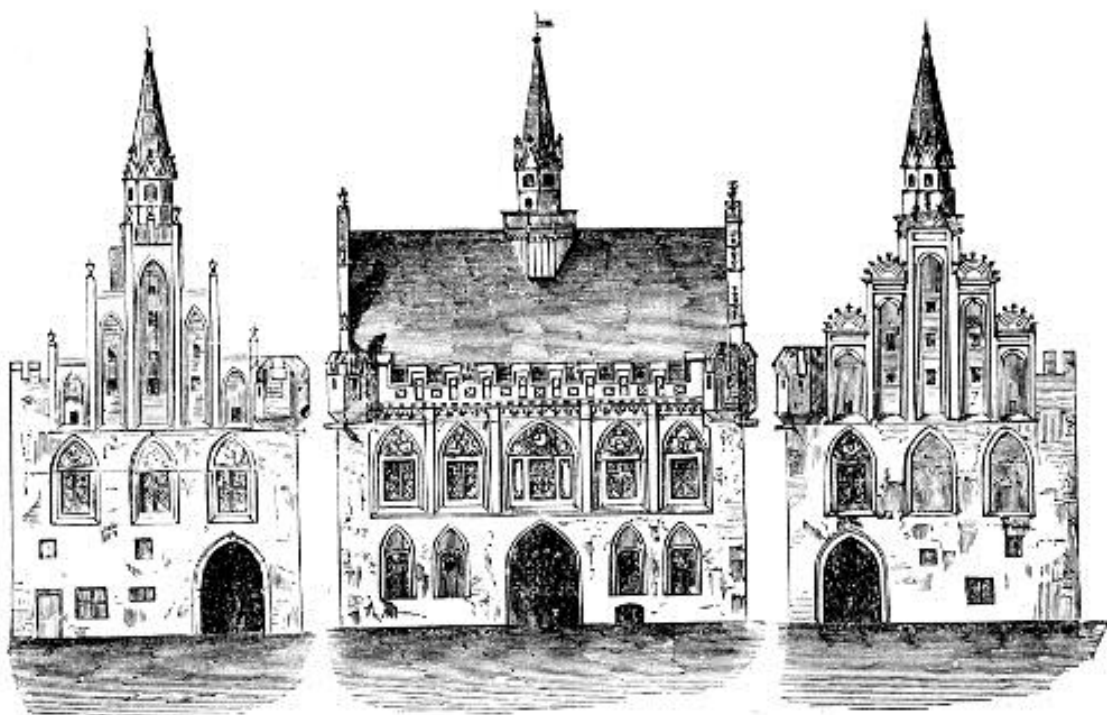


Рис. 395.—Ратуша Мариенберга.



Рис. 396. Фронтон окна из Флорентийского собора.

Готический стиль был привнесен в Италию в двенадцатом и тринадцатом веках, но он так и не прижился в этой стране. В Риме нет готических зданий этого периода: есть одно из пятнадцатого века, церковь Минервы, но это плохой образец этого стиля. С другой стороны, в нескольких церквях Италии есть несколько исключительно прекрасных образцов готических балдахинов, гробниц и алтарей. Считается, что они были копиями французской или английской готики и все были работой одной семьи художников Космати. В сочетании с этими готическими формами каменной кладки они представили полосы и панели из цветной мозаики, а также им приписывают выполнение большей части мозаичных работ на тротуарах, известных как *opus Alexandrinum*. Особая форма готического стиля появляется на севере Италии и получила название “ломбардский” или “пизанский” стиль. Этот стиль итальянской готики никогда не был полностью свободен от классических влияний. Он отличается наличием множества небольших колонн, используемых для украшения экстерьеров и интерьеров. Примеры встречаются в окрестностях Пизы, Лукки и в местах, граничащих с Рейном. Примером может служить Пизанская башня (1174-1350). Часть баптистерия (1278) и более ранняя часть Дуомо или Пизанского собора построены в этом стиле. Таким образом, ломбардская готика была современницей раннего английского и французского языков.

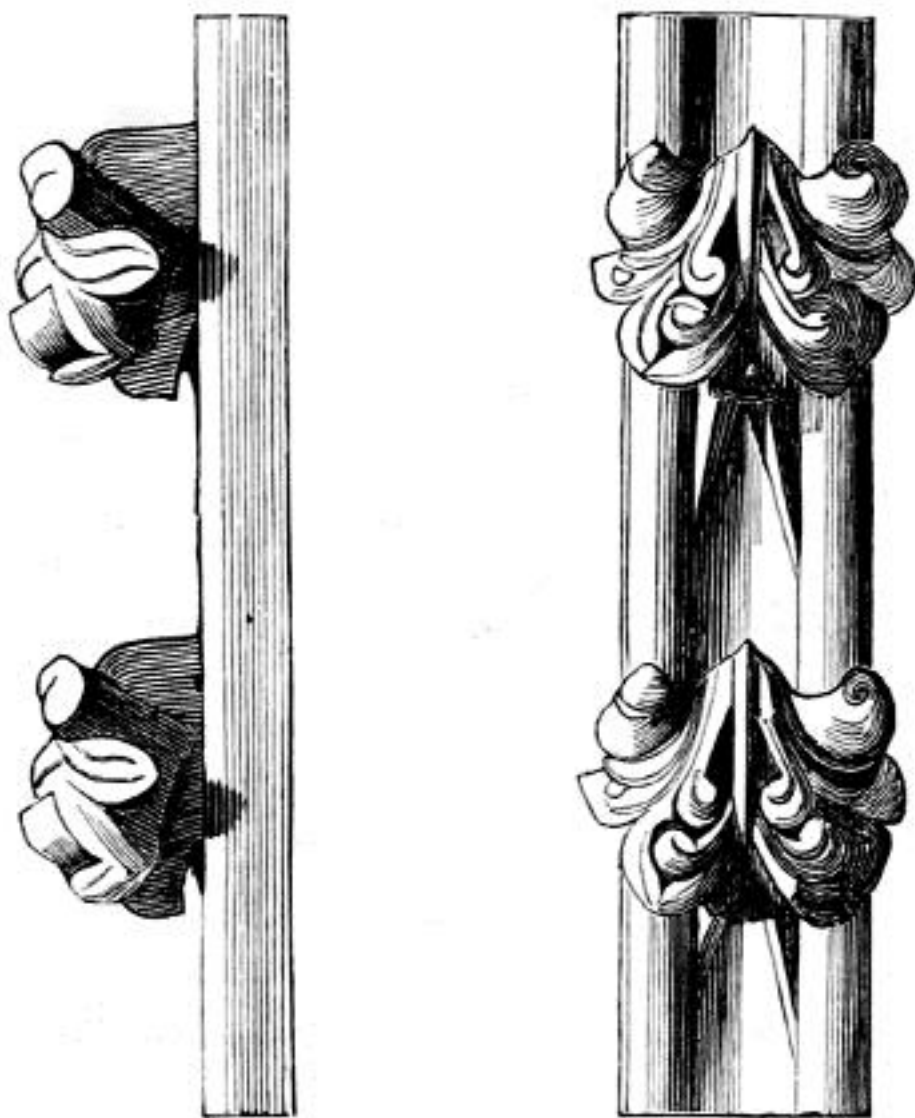


Рис. 397.—Крокетс, Линкольн.



Рис. 398.—Из церкви Темпл.

Во Флоренции очень красивое сочетание купола с готикой можно увидеть в Дуомо, или кафедральном соборе, хорошо известном и великолепном здании. Фронтон окна (рис. 396) дает хорошее представление об итальянской готике. Соборы Орвието - другие примеры итальянских церквей, в которых используются готические формы. Фасады всех этих церквей инкрустированы цветным мрамором и искусно отделаны панелями.

Миланский собор - лучший образец церкви в готическом стиле в Италии, хотя это ни в коем случае не чистая готика. Он построен из белого мрамора и украшен замечательными витражами. Палаццо Публико во Флоренции и Палаццо в Сиене построены в итальянском готическом стиле.

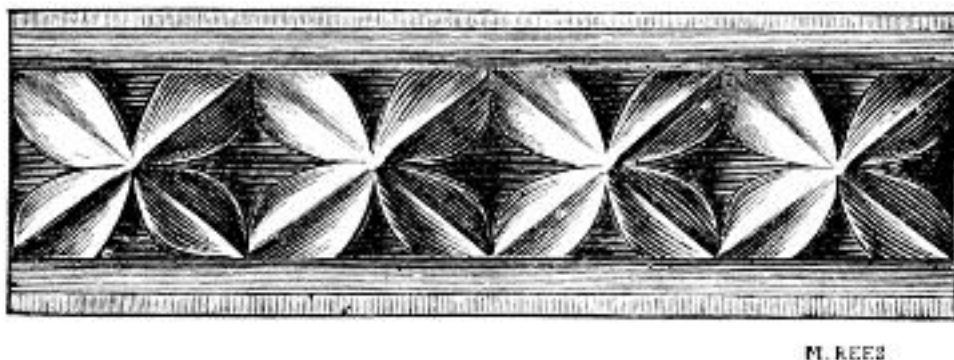


Рис. 399. Украшение в виде собачьего зуба или шляпки ногтя из Каменной церкви, Кент.

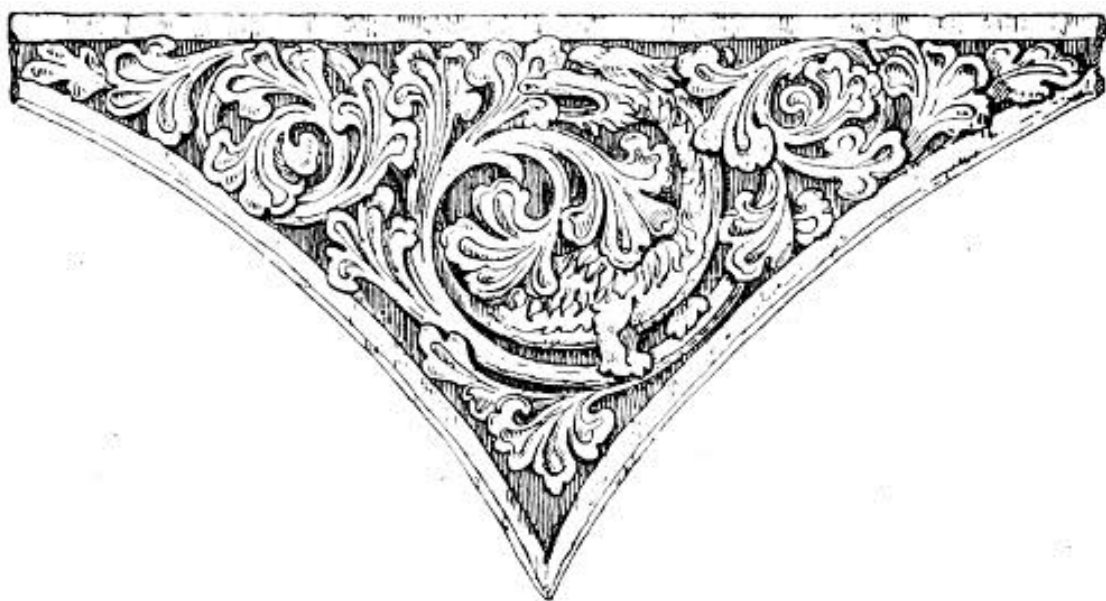


Рис. 400.—Спэндрел из Стоун-Черч, Кент.

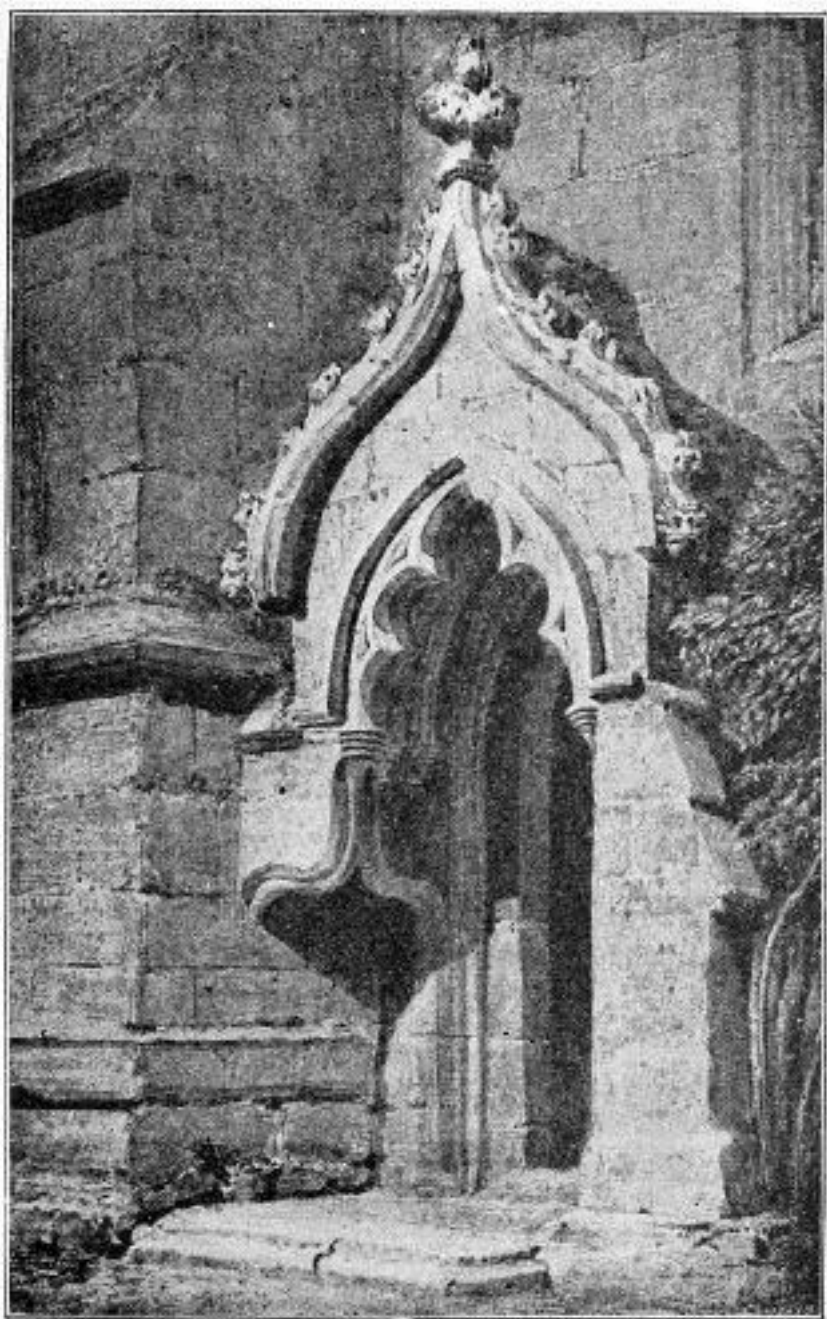
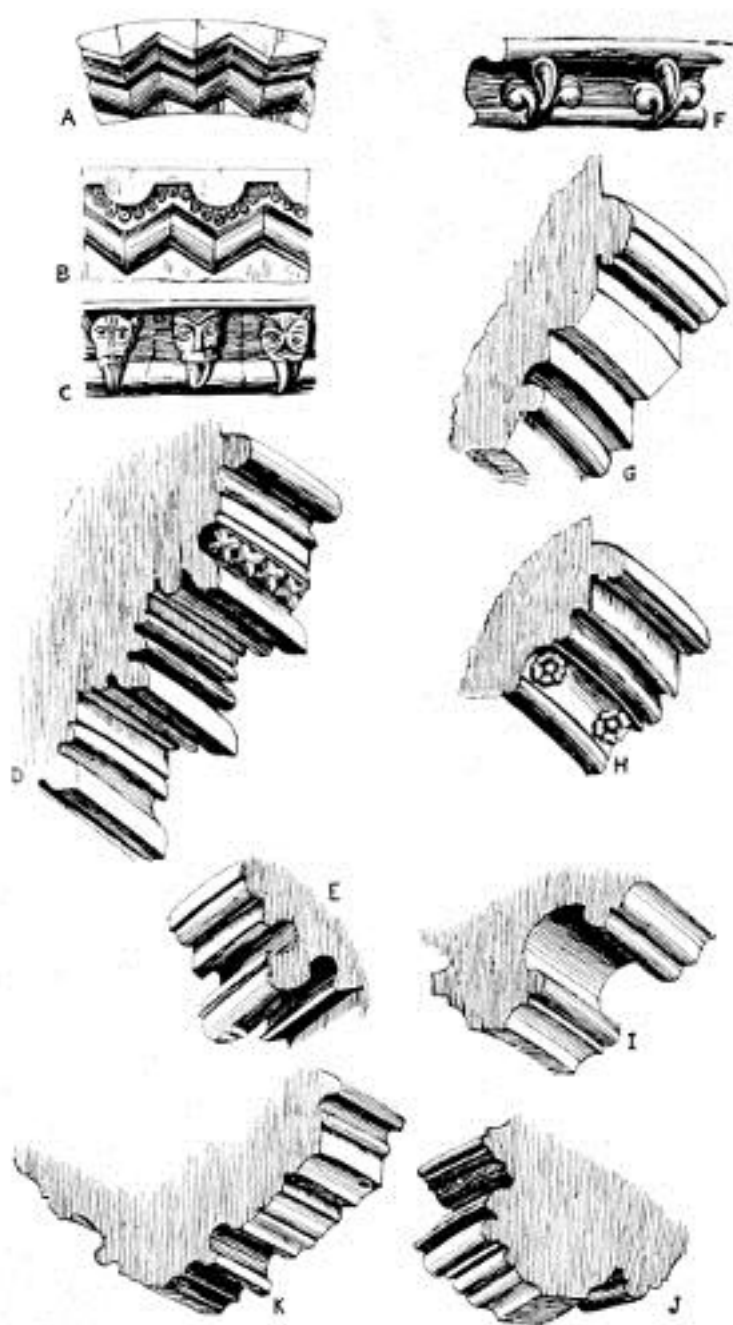


Рис. 400А.—Вход для священников, церковь Бишопстоун, Уилтс.



На фиг. 401.—Норман и готической лепниной.
а б с, Норман; Д Е Ф, ранняя английская; г ч, оформленные; я J и к, перпендикулярно.

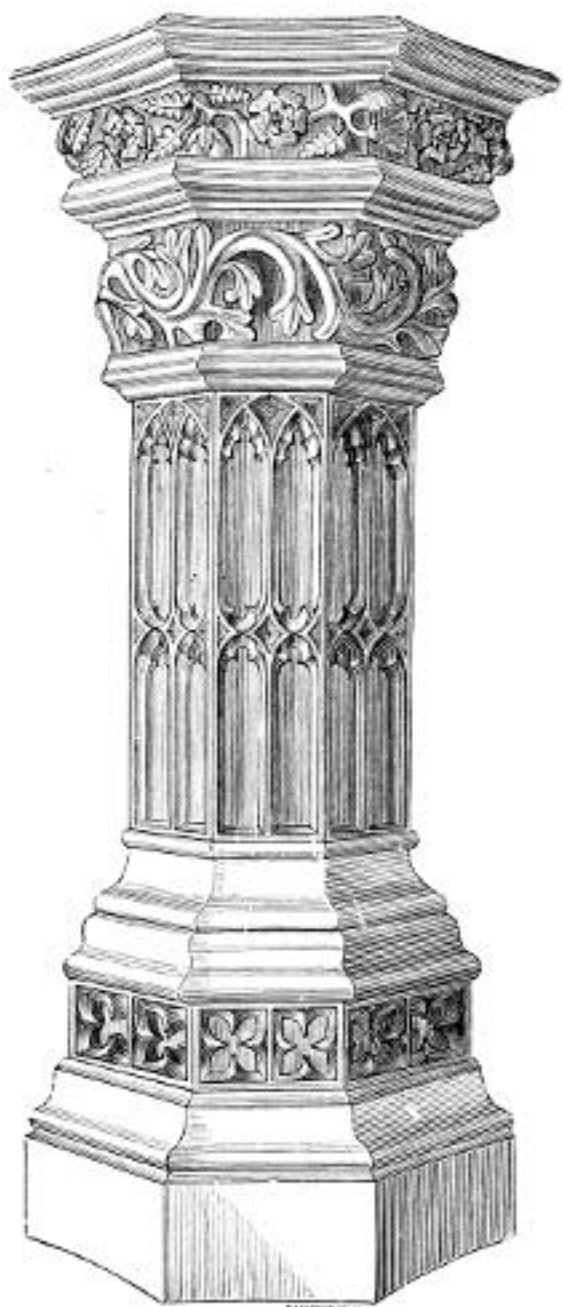


Рис. 402.—Пьедестал, часовня Генриха VII.

Одним из красивейших зданий в мире является знаменитый дворец Дожей в Венеции. Преобладающие формы - готические, особенно нижние аркады и стрельчатые оконные проемы. Он опирается на колонны и арки, которые составляют нижний этаж, а также имеет аркаду второго этажа, пронизанную в верхней части четырехугольными отверстиями. Над ним находится высокий прямоугольный этаж, построенный из ромбовидных плит розового мрамора и пронизанный рядом больших стрельчатых окон, а над ними - меньшие круглые отверстия. Богато оформленная зубчатая стена венчает стены верхнего этажа. Верхушки колонн украшены красивой резьбой, а углы здания украшены скульптурными фигурами. Этот дворец строился долго; прежде чем он был завершен, стиль заметно изменился, поэтому в результате портик в некоторых частях относится к четырнадцатому, а в некоторых - к пятнадцатому веку.

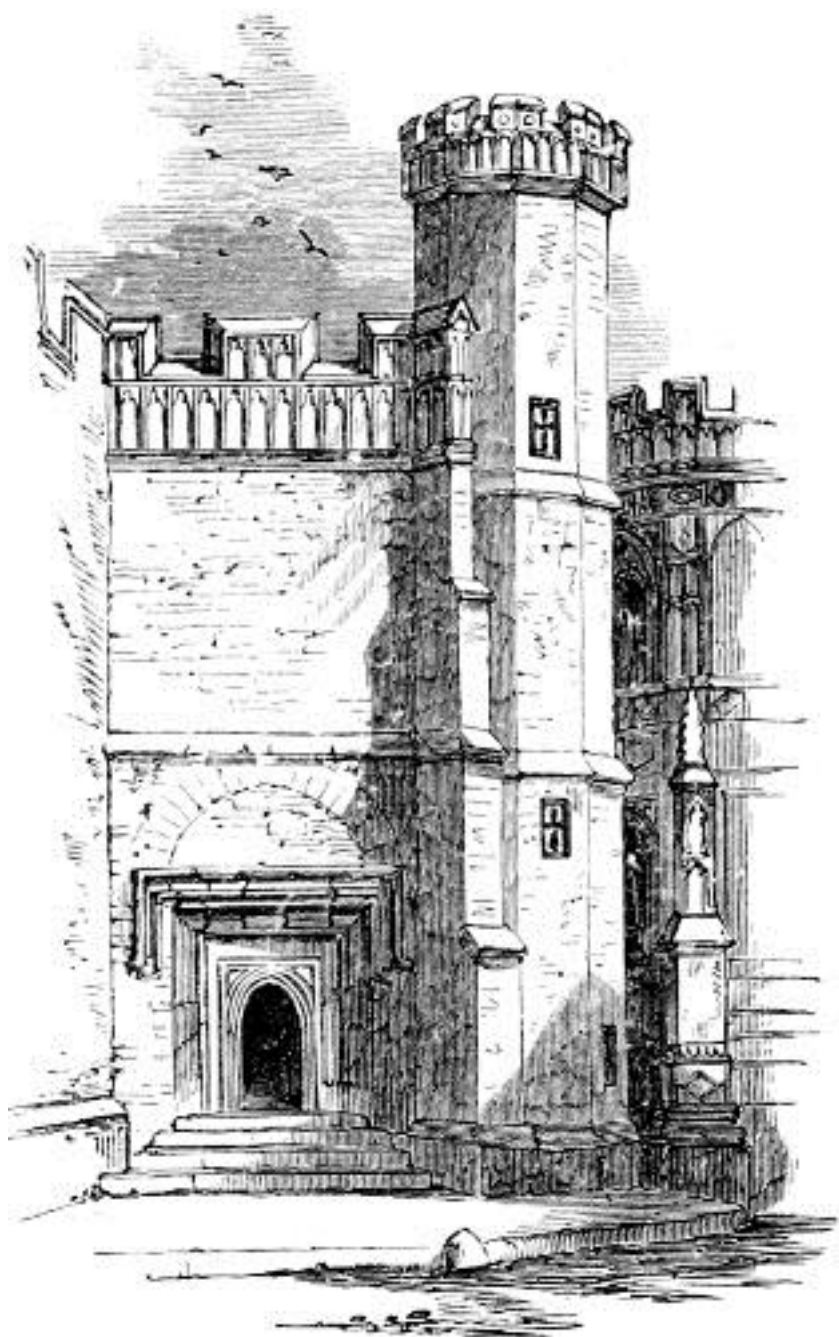


Рис. 403.Плейс—Хаус, Корнуолл.

На протяжении венецианской архитектуры с готическими претензии смешивается с пятнадцатого и шестнадцатого[шестнадцатого](#) Венецианском или ренессансных форм. Арка оги использовалась очень часто, а стиль оформления окон и дверных проемов, аркад и балконов итальянских форм создавал причудливую смесь, которая придает очень приятный вид некоторым венецианским дворцам.



Рис. 404.—Яркое панно.
Французский, пятнадцатый век.



Рис. 405.—Яркие панели.
Французский.

Готическая архитектура в Англии была разделена на три стиля: раннеанглийский, который просуществовал примерно с 1189-1272 гг. н.э., в правление Ричарда I, Джона и Генриха III.; украшенный, 1272-1377 гг. н.э., в правление Эдуарда I, II и III.; и перпендикулярный стиль, 1377-1547 гг. н.э., со времен Ричарда II. за Генриха VIII. После этого он пришел в упадок и, наконец, слился с тюдоровским или английским Ренессансом, иногда называемым “елизаветинским”. Еще более поздняя смесь английской готики с деталями итальянского или фламандского ренессанса была разработана в правление Якова I., которую назвали “якобинской”. Два последних стиля никогда не пользовались особой популярностью в церковной архитектуре, но были развиты в основном в домашних и гражданских зданиях и

использовались в дизайне кафедр, экранов и церковной мебели. Большое количество резной мебели из дуба и каштана было изготовлено в яacobинском стиле.

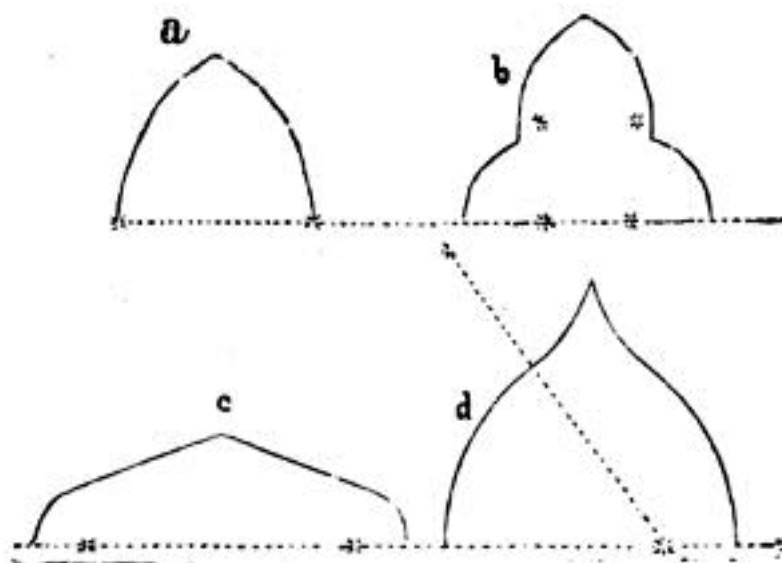


Рис. 406. Формы готических арок.

a, заостренные; *b*, заостренные; *c*, вдавленные; *d*, пышные.

Различные стили английской готики имеют свои переходные периоды, которые настолько их расширяют и накладываются друг на друга, что в некоторых зданиях чрезвычайно сложно определить, к какому стилю они принадлежат; эту трудность обычно преодолевают, относя их к соответствующим периодам в качестве начала, середины или конца стиля. Мы уже обратили внимание на раннеанглийский стиль, который является лучшей и чистейшей формой готики в Англии. В нем мы видим тончайшее развитие оконного орнамента, основанного на геометрических линиях. Средники заменяют простенки, в окнах есть два или более светильников, зачатки летящих контрфорсов, башенки, крокеты (рис. 397), колонны в виде гроздей, округлые капители с характерной листвой в виде трилистника или без нее (рис. 398), известные как раннеанглийская листва (рис. 398), которая была заимствована из романского стиля. Орнамент под названием “собачий зуб” характерен для ранних образцов этого стиля и также является романским украшением (рис. 399).

Украшенный стиль представляет собой богатую и более декоративную фазу предыдущего стиля и дополнительно отмечен широким использованием арки оги в дверных проемах и окнах (см. рис. 400А), а также большим изобилием скульптурной листвы, цветов и орнамента в отделке. Шаровидный цветок, используемый в полых молдингах, характерен для этого стиля, так как зубчатый орнамент относится к раннему английскому.

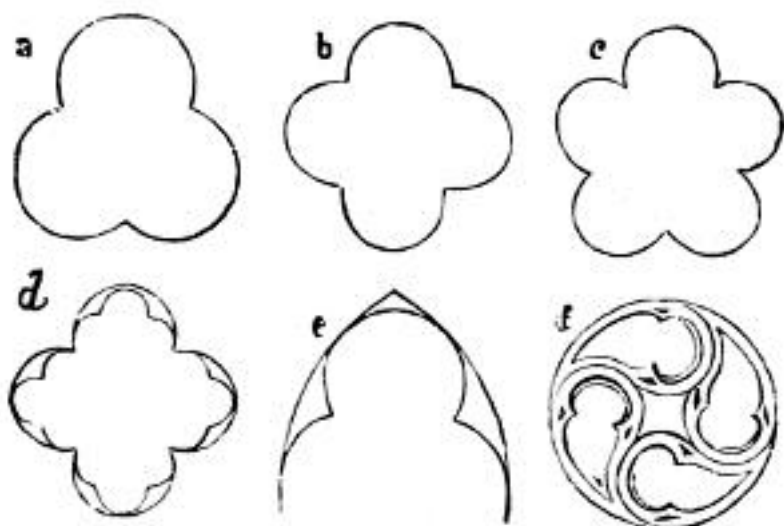


Рис. 407. Формы готического узора.

a, Трилистник; *b*, Четырехлистник; *c*, Лапчатый; *d*, Остролистный четырехлистник; *e*, Заостренный и остроконечный; *f*, яркий.

Перпендикулярный стиль, как следует из его названия, характеризуется длинными и узко разделенными окнами и аналогичными панелями. Вместо плавных линий ажюра на окнах, стояки имеют прямую линию и вертикальный характер и разделены через определенные промежутки фрамугами или горизонтальными перегородками. Пьедестал (рис. 402) из часовни Генриха VII обшит перпендикулярными панелями. Красивые веерные узоры, которые можно увидеть в часовне Генриха VII в Вестминстерском аббатстве и в Глостерском соборе, являются разновидностью этих панелей. Дверные проемы в этом стиле имеют заостренные, но вдавленные арки и, как правило, ограждены лепниной с квадратной головкой или надписями. Шпангоуты, образованные таким способом, украшены узорами и щитками. Башни и карнизы имеют зубчатые стены и т.д. (рис. 403). Всем орнаментам придана общая прямоугольность, а главной особенностью перпендикулярного декора является более строгий и сухой характер.

Яркий готический стиль Континента является современником английского перпендикуляра. Панели на рис. 404 и 405 являются очень хорошими примерами яркого панельного оформления. Формы готических арок и ажурных элементов приведены на рис. 406 и 407.

ГЛАВА XXI.

АРХИТЕКТУРА И ОРНАМЕНТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Многое привело к появлению искусства эпохи Возрождения. Огромный импульс, приданный обучению изучением трудов греческих и римских поэтов, юристов и философов, а также пристальным изучением богатого наследия искусства и архитектуры, оставленного Грецией и Римом, можно отнести к числу главных причин, которые привели к Возрождению литературы и искусства в XV и XVI веках.

Данте и его преемников Петрарку и Боккаччо называли “гуманистами” по той причине, что они изучали и пропагандировали знания, необходимые человеку для его прогресса и применительно к его жизни в этом мире, и не ограничивались полностью теологией, как это было в случае с теми, кто посвятил себя обучению в средние века. Это привело к более широкому распространению знаний среди людей, чему в значительной степени способствовало изобретение книгопечатания. Правители народа также поощряли обучение и продвигали искусства в невиданной ранее степени. Во Флоренции, особенно под могущественным и благотворительным правлением семьи Медичи, искусству и литературе уделялось самое пристальное внимание, и они быстро развивались во всех областях культурного знания и искусного ремесла.

Великие художники, такие как Никкола Пизано, Брунеллеско, Донателло, Джотто, Альберти и другие раннего периода, чья индивидуальность и великая личность сделали больше, чем что-либо другое, для создания эпохи и искусства Возрождения, с очевидной целью изучали существующие остатки искусства Древнего Рима. В этом они лишь следовали веяниям времени во всех областях искусства и образования: все классы, все сферы жизни тогда направлялись в Рим в погоне за знаниями. Примерно в 1414 году в монастыре Святого Галла был обнаружен знаменитый кодекс Витрувия, произведение, в котором ученый автор изложил принципы римской архитектуры эпохи Августа. Позже эта работа была переиздана в Риме и широко использовалась архитекторами в качестве руководства для лучшего понимания римских храмов и других зданий. По мере того как готический стиль во Франции, Германии и Англии приближался к своему апогею, развивалось искусство Возрождения в Италии, и период упадка в первом был одновременен с лучшим периодом второго — ближе к концу пятнадцатого века. Переходный период, или раннее зарождение Ренессанса, был назван стилем Треченто (1300 г.), который в своих декоративных особенностях характеризуется свободным использованием традиционной листвы, смешанной с сарацинским или византийским орнаментом, переплетениями и завитками; в скульптуре и живописи - более пристальным изучением природы и античных остатков с попыткой избавиться от прежних жестких византийских традиций; а в архитектуре - использованием круглой арки и возрождением некоторых других черт классических ордеров. Никкола Пизано, Арнольфо ди Лапо, Орканья и Джотто были некоторыми из его представителей.

Следующий раздел известен как Кватроченто (1400), что, скорее, является ранней формой Возрождения. К этому периоду принадлежат настоящие основатели стиля: Филиппо Брунеллеско (1377-1446), Лоренцо Гиберти (1381-1455) и Донателло (1386-1468); первый более конкретно занимался архитектурой, а двое последних - скульптурой. Орнамент периода Кватроченто — пятнадцатого века - отличается преобладанием сложных природных форм в фестолах, завитках и других композициях; весь орнамент был оформлен более или менее геометрически, но детали и фактическая проработка были точно скопированы с натуры. Бронзовые ворота баптистерия Сан-Джованни (1425-52) являются лучшими образцами стиля Кватроченто, как в плане орнамента, так и фигурной работы. Для этого стиля характерны горельефные изображения фруктов, цветов и листвы на этих воротах, а также аналогичные работы на больших медальонах и алтарных изделиях Луки делла Роббиа (1355-1430). Эти естественные формы, смешанные с ажурным орнаментом, листвой аканта, обработанной симметрично, а иногда и картушем или ремешками, использовались в итальянском орнаменте того периода. Формы панелей обычно были византийскими, но остальной орнамент не имел никакого символического значения. Помимо Луки делла Роббиа, можно упомянуть имя Якопо делла Кверча (1374-1438), сиенского скульптора, который выполнил одни из лучших фигур и орнаментов в вышеупомянутом стиле.

Стиль Чинквеченто (1500 г.) был кульминационным достижением эпохи Возрождения. Это искусство Италии шестнадцатого века, и его орнамент полностью лишен символизма. Хотя разница в стиле между классическим орнаментом греков и итальянским чинквеченто велика, все же по своей цели и выражению они идентичны, поскольку в обоих присутствует одинаковое стремление достичь максимально возможного эстетического идеала, одинаковый восторг от создания красивых линий и форм ради них самих, и схожее выражение соответствующей приспособленности — результат правильного соответствия архитектурным принципам — пронизывает орнамент обоих стилей.

Возвращаясь к искусству раннего Возрождения, мы должны упомянуть два великих имени, о которых уже упоминалось, — Джотто в живописи и Никколо Пизано в скульптуре, которых по праву можно назвать предвестниками новой эры итальянского искусства. Последний был первым, кто обратился к антиквариату за своим вдохновением и стилем в скульптуре. Оказывается, согласно Вазари, в Пизе была собрана большая коллекция античных скульптур — военных трофеев - и среди них саркофаг, на котором с большим мастерством была изображена "Охота Мелеагра и калидонский вепрь", который был помещен для украшения фасада собора: этот и другие античные остатки в городе были с большой пользой изучены Никколо, что значительно улучшило его стиль. Одной из его прекрасных работ, выполненных в духе античности, была кафедра для церкви Сан-Джованни в Пизе, на которой изображено огромное количество фигур, олицетворяющих Вселенский суд. Для Сиенского собора он также выполнил аналогичную работу с сюжетами из различных отрывков из жизни Христа. На этой кафедре ему помогали Арнольфо и Лапо, его ученики, и, вероятно, также его сын Джованни. Эти работы стали великим поворотным моментом в скульптуре - от архаичных произведений средневековья к эпохе лучших вещей, хотя в исполнении они оставляли желать лучшего. Джотто был не только великим художником, который первым вложил в свои работы поэзию, чувство и экспрессию, но и искусным архитектором, о чем свидетельствует его прекрасная Кампанила, или колокольня, в его родной Флоренции. Данте и Петрарка были его друзьями, особенно первый; портрет Данте работы Джотто до сих пор хранится в часовне Подеста во Флоренции.

Брунеллеско, как мы узнаем от Вазари, был одним из интереснейших людей и одним из самых способных художников своего времени, человеком острого гения и готовых на все ресурсов. В период раннего Возрождения архитектурой занимались почти все скульпторы и художники, и многие, как мы видели, в юности учились на ювелиров. Брунеллеско не был исключением из этого правила, поскольку мы узнаем, что он был искусным ювелиром и рабочим в ниелло.

Величайшей работой в его жизни было возведение купола Флорентийского собора - он был единственным архитектором своего времени, который оказался способен на это. Собор был работой флорентийского архитектора Арнольфо ди Лапо, фундамент которого был заложен в 1298 году. Брунеллеско также построил ризницу и купол церкви Сан-Лоренцо, который был украшен скульптурой Донателло, и был архитектором дворца Питти, помимо многих других работ. Он получил свои знания о строительстве куполов в Риме, в частности, от Пантеона, взяв за основу и изготовив модели куполов всего, что стоило скопировать из древних руин Рима, в компании со своим другом Донателло, скульптором.

Последний вместе с Брунеллеско, Гиберти и несколькими другими скульпторами соревновался своими проектами в изготовлении знаменитых бронзовых дверей баптистерия Сан-Джованни во Флоренции, когда проект Гиберти был признан лучшим и о которых Микеланджело в более поздний период сказал, говоря о воротах, что они "годятся на роль врат рая". Дизайн Брунеллеско был хорош, носил более сдержанный характер и больше

соответствовал правильным архитектурным принципам, чем дизайн Гиберти; но дизайн последнего был таким свежим и энергичным, что, несмотря на то, что он был слишком живописен для скульптуры, он завоевал всеобщее восхищение.

Следующее великое имя в архитектуре - Леон Баттиста Альберти (1404-1472), который, естественно, следует примеру Брунеллеско. Его наиболее законченная работа - дворец Ручеллаи во Флоренции; он построил и отреставрировал множество церквей, гробниц и дворцов; был великим математиком и очень сведущ в латыни, на этом языке он писал стихи, пьесы и трактаты по живописи и архитектуре.

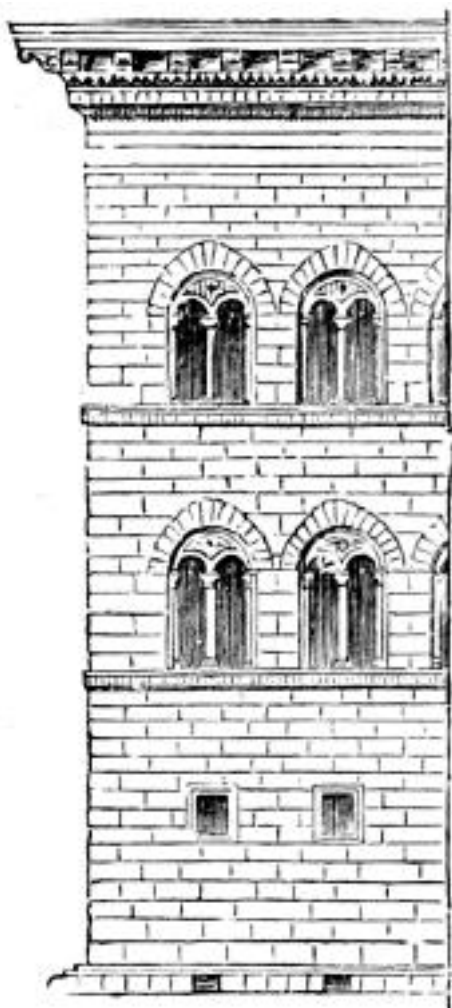


Рис. 408. Часть дворца Строчи.

Дворец Ручеллаи - очень тонкое произведение эпохи Возрождения. В его пилястрах и антаблементах представлены три архитектурных порядка. На нижнем этаже есть небольшое квадратное окно, расположенное высоко от земли между каждыми двумя пилястрами, и два дверных проема с квадратными головками. Между каждой парой пилястр на верхних этажах расположены круглые окна, в каждом из которых есть двойной источник света, разделенный небольшой колонной. Стиль постройки называется “рустованным”, как и многие итальянские дворцы (рис. 408). Это грубая форма каменной кладки, скопированная с римских построек, что вместе с тяжелыми карнизами и симметричным повторением окон придавало этим дворцам тяжелый и внушительный вид. Другим дворцом типа Ручеллаи является Канцеллерия в Риме, который был построен Браманте (1444-1514), уроженцем Кастель-Дуранте в Урбино, который также построил собор Святого Петра в Риме и который был величайшим архитектором эпохи Возрождения, о котором Микеланджело

свидетельствовал: “то, что Браманте был равен любому архитектору, появившемуся со времен древних до наших дней, ни в коем случае нельзя отрицать”. Сам Микеланджело был архитектором купола собора Святого Петра, и его великолепные скульптурные и фресковые работы украшают интерьер.

Дворец Канцеллерия - шедевр элегантности и правильных пропорций. В нем два внушительных дверных проема, и простота его нижнего этажа приятно контрастирует с двумя верхними, которые имеют ряды круглых окон, заключенных в плоские или квадратные наличники, и расположены на удобном расстоянии над антаблементами нижних этажей. Два верхних этажа попеременно разделены пилястрами на широкие и узкие секции, в широких перегородках расположены окна. Это здание является заметным улучшением по красоте по сравнению с дворцами Питти и Ручеллаи.



Рис. 409. Верхний этаж дворца Фарнезе, Рим. Разработан частично М. Анджело.

Дворец Фарнезе - еще одно типичное здание эпохи Возрождения. Его дизайн приписывается Антонио Пиккони, взявшему фамилию Сан-Галло (148?-1546). Он построен в три этажа, без пилястр, с широко выступающим карнизом и имеет довольно монотонный вид с многочисленными окнами одинакового размера. Говорят, что некоторые окна и карниз спроектировал Микеланджело (рис. 409), хотя некоторые говорят, что архитектор Виньола был дизайнером карниза, центральный дверной проем “рустованный” и арочный, а углы здания выложены из обработанного камня.

Знаменитое здание, известное как Чертоза (Чартерный дом) Павии, было построено Боргоньоне в 1473 году, является примером самой богатой фазы Возрождения и резко контрастирует с почти голой простотой только что описанного дворца (рис. 410). В целом

фасад этого здания нельзя назвать образцом хорошей архитектурной композиции, но в этом отношении легче критиковать его недостатки, чем предлагать улучшения. Однако он содержит множество поразительных элементов красоты и полон полезных советов архитектору и художнику-декоратору.

План и оболочка зданий эпохи Возрождения обычно были романского или готического типа; купол, колонны и орнамент, как правило, были заимствованы из римских руин.

Колонны, круглые арки и горизонтальные перемычки или архитравы широко использовались во дворцах и других зданиях Венеции (рис. 411), хотя стилю Ренессанса было трудно добиться успеха в Венеции в противовес сильным византийским и готическим традициям, которые преобладали до сих пор.



Рис. 410. Часть Чертозы Павии.

Общий тип венецианских дворцов - это массивные стены и опоры, обшитые панелями, или рустованный нижний этаж, поддерживающий центральную лоджию, или аркадный второй этаж с окнами круглой формы, тяжелыми карнизами и балконами. Весь фасад богато украшен фигурными колоннами и пилястрами.

Говорят, что Корнаро, ныне дворец Мочениго, Гримани на Большом канале, ныне Почтовое отделение, и дворец Спинелли изначально были построены по проектам великого военного архитектора Сан-Микеле из Вероны (1484-1588¹⁴⁸⁴⁻¹⁵⁸⁸), которому венецианские синьоры были многим обязаны как проектировщику своих укреплений.

Якопо Сансовино, построивший Библиотеку Сан-Марко в Венеции (рис. 411); Палладио (1518-1580), известный писатель по архитектуре; Скамоцци и семья Ломбарди могут быть упомянуты как другие знаменитые архитекторы и художники-орнаменты, выполнившие множество работ в Венеции, Вероне, Флоренции, Падуе, Виченце, Риме и Милане и т.д. В XVI веке. В эпоху Возрождения было принято строить дворцы и замки, а в более поздние времена муниципальные и частные жилища, поскольку образование и искусство переходили в руки мирян, в отличие от дней средневековья, когда духовенство и монахи были архитекторами и мастерами-строителями: в те дни едва ли что-либо, кроме церквей, имело архитектурные претензии; но во времена Возрождения дело обстояло иначе, когда архитекторы не были связаны строгими каноническими законами *стиля*; следовательно, мы находим большее разнообразие и более широкий спектр идей, выраженных в искусстве того периода, благодаря более широкому спектру идей. в значительной степени благодаря индивидуальности художников, которая придала искусству Возрождения особый характер в каждой стране, районе или городе, на которые оно распространялось.

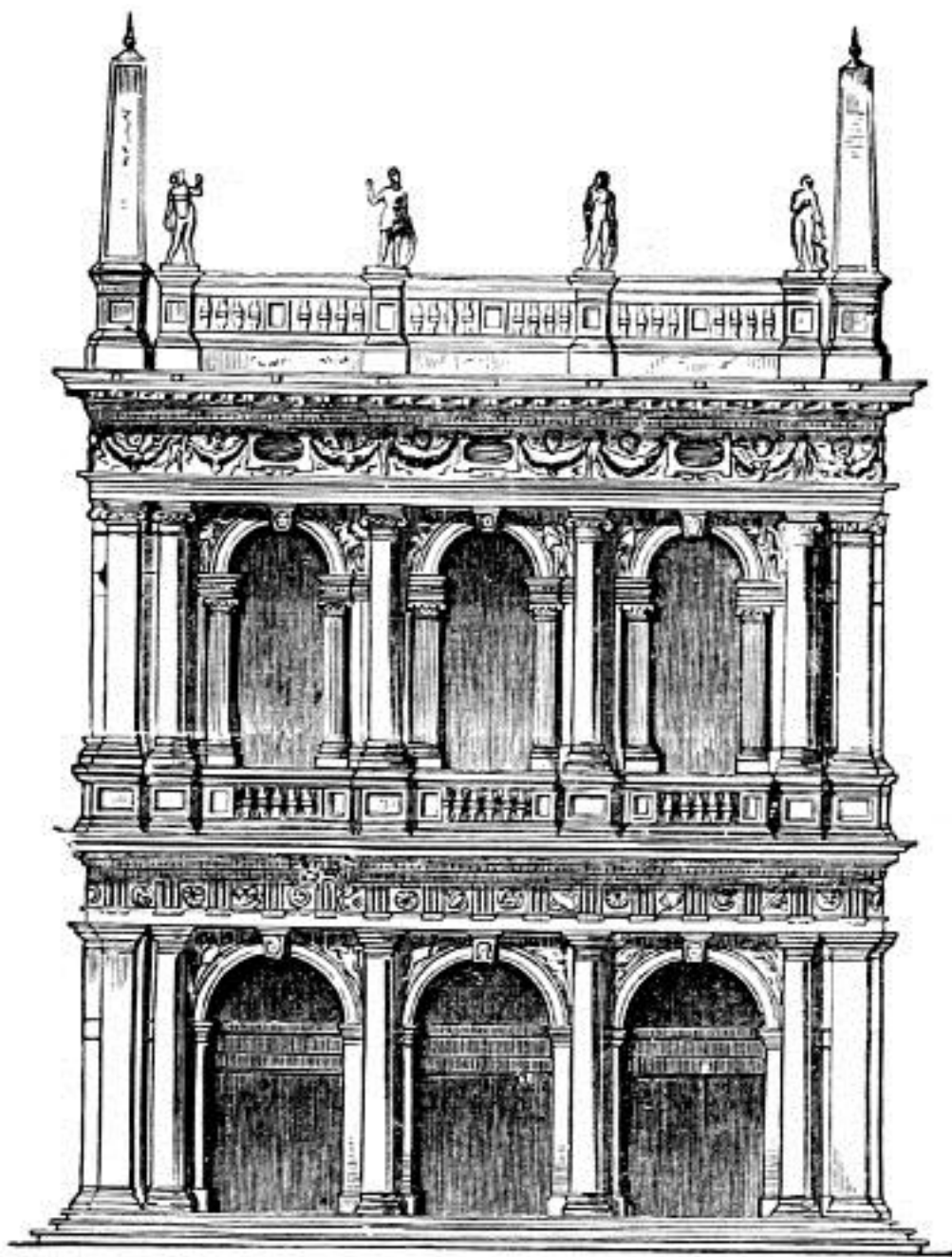


Рис. 411.—Библиотека Сан-Марко, Венеция. Автор Сансовино.

Величайший венецианский архитектор семнадцатого века Лонгена достиг расцвета (1602-82), когда Ренессанс вступил в фазу барокко или период упадка. Он построил множество церквей и дворцов в Венеции и в некоторых других городах Италии, но его величайшей работой является знаменитая церковь Приветствия — "Санта Мария делла Салюте" — в Венеции, живописное здание, которое расписывали и фотографировали чаще, чем любую другую церковь в мире. С его куполами и колокольнями, а также огромными контрфорсами, украшенными фигурами, поддерживающими барабан купола, он представляет собой поразительный объект живописной красоты. Эта церковь, а также дворцы Пезаро и Реццонико чрезвычайно богаты и богато украшены, но перегружены фигурами и декоративными деталями — особенно дворец Пезаро, — что очень характерно для витиеватых работ семнадцатого века. Их великолепие стиля отражает расцвет венецианского величия и сильно контрастирует с более простой и совершенной архитектурой периода раннего Возрождения.

Влияние итальянского Возрождения распространилось на Францию во времена Людовика XII и Франциска I. Монарх, так много сделавший для французского искусства. Впоследствии, в правление Генриха II и Екатерины Медичи, которые очень благоволили итальянскому искусству и художникам, мы обнаруживаем, что Ренессанс пустил глубокие корни во Франции. Фра Джокондо был вызван во Францию из Италии Людовиком XII, который правил с 1495 по 1515 год и приказал построить замок Блуа и замок Гайон в Нормандии (1502-10). В этих двух зданиях исконно французская готика получила привитие итальянских форм. Так было во Франции долгое время, поскольку в этой стране готический стиль находился тогда в полном расцвете своего Расцвета.

Замок Шамбор - один из лучших примеров и часть замка Блуа, построенного Виаром, архитектором Франциска I.

Ранний французский Ренессанс сильно отличается от итальянского, отчасти по причинам, которые мы изложили, но он обладает живостью и изобилием, изобилует изобретательскими ресурсами. Здания известны своими остроконечными крышами и множеством живописных башенок и шпилек, а также богатой резьбой с изысканным орнаментом.

Французская пламенная готика и итальянские декоративные формы удачно сочетаются в этом стиле, которому было дано название “Франсуа Премьер” (“I^{er}”). Этот стиль возник главным образом благодаря работе итальянских скульпторов и архитекторов Серлио, Виньола, Приматиччо, Иль Россо, Челлини и других, которые были приглашены Франциском I. строить и украшать его замки и дворцы. Приматиччо также было поручено собрать серию антикварных слепков и копий предметов антиквариата из Рима для садов дворца в Фонтенбло. Это, без сомнения, помогло сформировать вкус к классическому искусству у французских художников. В силу всех вышеперечисленных обстоятельств во французском искусстве стало проявляться большее влияние итальянского стиля. Отныне неизменно использовались римские ордена, но все же новый стиль был в значительной степени изменен в соответствии с французским вкусом. То, что известно как стиль Анри Де (Генрих II.)(Генрих II.) - это еще одно французское развитие стиля чинквеченто, в котором преобладает ручная работа с фигурами, масками, гротесками, картушами всех видов и большей частью традиционного сарацинского орнамента. Монограмма Генриха II. и герб Екатерины Медичи часто встречаются в этом орнаменте, как видно на украшениях замка Анет (1548) и на керамике Ойрона или Анри Де.

Пьер Леско (1510-1578) спроектировал западный фасад Лувра в Париже, а Жан Бюйан спроектировал самые старые части; эти два архитектора и еще один, Филибер Делорм, довели Ренессанс во Франции до такого расцвета, что он сразу же стал национальным стилем.

Великими именами в архитектурной скульптуре раннего французского Возрождения были Жан Гужон и Поль Понсе, которые вырезали главные фигуры на фасадах Лувра. Ближе к началу семнадцатого века архитектура начала приобретать более витиеватый характер под руководством Лепотра и Дю Серсо. Он стал богаче, но менее чистым по стилю, примером чего является галерея "Аполлон" в Лувре, спроектированная Лепотром. Ко второй половине семнадцатого века стремление к показухе и выражению великолепия, особенно вызванное "Великим монархом" Людовиком XIV, которому помогли усилия его архитекторов Мансара, Перро, Лемерсье и Блонделя, потакавших прихотям могущественного короля, быстро заложило основы для свободного и безудержного стиля барокко или рококо, который последовал за ним. Название “Луи Куаторзе” было дано стилю, разработанному во времена

правления этого короля. “Louis Quinze” и “Louis Seize” - названия последующих французских стилей, которые будут рассмотрены в разделе Ренессансный орнамент.

Скромный и унылый Версальский дворец был спроектирован Франсуа Мансаром, который изобрел мансардные крыши, которые использовались вместе с этим стилем почти для всех роскошных зданий Европы. Чистота итальянского Возрождения была забыта или игнорировалась народами Европы, а строгие и помпезные здания Людовика XIV. были приняты как образцы, которые стремилась копировать вся цивилизация. Даже старые церкви и средневековые замки были преобразованы в некоторых частях своих интерьеров в стиле Людовика XIV. имитации. В Виндзорском замке большой бальный зал подвергся гнусному обращению с бессмысленной инкрустацией того периода в виде украшений, однако в попытке компенсировать безвкусную бедность его изобретательности высокомерной демонстрацией богатого покрытия сусальным золотом.

В конце семнадцатого и в течение восемнадцатого веков рококо или барокко эпохи Возрождения были в моде в Италии и Франции, да и вообще во всей Европе. Главной характеристикой стиля барокко является чрезмерное внимание, уделяемое орнаменту и декорированию, которое возникло из-за постепенного забвения римских и греческих принципов строительства и отсутствия порядка в расположении основных форм в архитектуре. Постепенно эти формы заняли второстепенное положение: колонны ничего не поддерживали или только несколько лепных элементов, карнизы и фронтоны были сломаны, кронштейны и консоли перевернуты, лепнина заканчивалась завитками, висание занавески были изображены резьбой по камню, а также венками из роз; фронтоны и фронтоны имели слабые очертания резных форм, раковины и изделия из камня (*рококо*) заканчивались заросшими сорняками завитками, что, несомненно, было китайским вдохновением, привитым к преобладающему стилю; фактически, казалось, что была допущена предельная вольность и буйство в декоре, поскольку это бесцельно. распространился по архитектуре, мебели и интерьерам до тех пор, пока искусство почти не исчезло из декоративных произведений того времени.

Однако, несмотря на это, кое-что следует сказать в пользу рококо: по крайней мере, оно было однородным в своем роде; некоторые фигуры, составляющие часть орнамента, очень изящны, отделка и совершенство резных, расписных и позолоченных поверхностей, с технической точки зрения, обычно не оставляют желать лучшего. Изогнутый и ломаный характер орнамента отлично показывает игру света и тени на позолоченной поверхности, и эффект некоторых интерьеров очень богатый и блестящий; но когда украшение заменяет конструкцию, каким бы хорошо выполненным оно ни было, оно становится скорее инкрустацией, чем обязательным требованием.



Рис. 412. Часть
фасада собора Святого Павла и
св. Людовик в Париже.

Лоренцо Бернини (1589-1680) и Франческо Борромини (1599-1667) были итальянскими архитекторами, которые в основном принесли рококо в Италию. Они обращались с классическими формами с необычайной свободой. Колонна особенно пострадала в своем использовании. Иногда он поддерживал всего несколько лепных элементов, а в других случаях занимал два или три этажа, когда его надлежащая функция заключалась в представлении одного этажа. Один из видов архитектурного стиля чуть позже этого периода получил название “иезуитский стиль” (рис. 412), в котором строились церкви ордена иезуитов. На сводчатых потолках этих церквей в качестве украшения использовалась витиеватая роспись на священные сюжеты.

В Испании эпоха Возрождения, смешанная с некоторыми сарацинскими чертами, создала несколько очень хороших работ; типичным примером испанского Возрождения является Эскуриал, большой дворец испанских королей.

В Германии итальянское Возрождение продвигалось вперед с запозданием и никогда не чувствовало себя в этой стране как дома. Немецкий ренессанс гораздо менее утончен, чем в других странах, на которые повлиял итальянский стиль. В лучшем виде она проявляется главным образом в живописи, мебели, книжных иллюстрациях и в работах ювелиров, а не в архитектуре. Это было связано с тем, что искусство Германии находилось в то время в руках бюргеров, когда наступил Ренессанс, а также с тем, что массы людей были больше озабочены изучением этики и философии, чем искусства. Можно добавить еще одну причину, заключающуюся в том, что нация была неустроена и занята великим религиозным переворотом Реформации. Всего этого оказалось достаточно, чтобы затормозить развитие Ренессанса в Германии более чем на сто лет. Одним из лучших примеров эпохи

Возрождения, на который мы можем указать в Германии, является замок Гейдельберг, построенный курфюрстом Отто Генрихом (1556-1559). Два фасада этого замка, которые сейчас находятся в руинах, украшены колоннами и пилястрами; окна имеют довольно массивные очертания и богато украшены резьбой; в нишах между окнами установлены статуи. Порттик ратуши в Кельне - еще один пример, а Суконный цех в Брауншвейге - очень интересный образец немецкого Возрождения. Однако ему не хватает пропорций из-за крайней горизонтальности его восьми рядов низких этажей на главном фасаде, но в остальном он очень живописен.

Немецкий Ренессанс более поздних периодов характеризовался сложной резьбой орнаментов, фигур и животных по дереву и камню; гербы, щиты и картуши или декоративные надписи были очень распространены в немецкой работе и в большинстве других форм ренессансного орнамента в Европе, за исключением чистой формы итальянского Чинквеченто, когда высокодекоративные формы ваз и надписи заняли место щитов и картушей периода Кватроченто.

Ренессанс в Англии впервые проявился в правление Генриха VIII. Иоанн Падуанский был итальянским архитектором, нанятым этим королем. Дворец Хэмптон-Корт в его ранних частях, построенный кардиналом Вулси в 1515 году, выполнен в готическом стиле, но с тех пор он был значительно дополнен и частично перестроен во времена Вильгельма III. в своего рода эпоху Возрождения.

В правление королевы Елизаветы и Якова I. Преобладали елизаветинский или английский ренессанс и яacobинский период соответственно. Последний стиль был разработан голландскими архитекторами, работавшими в Англии по образцам елизаветинской эпохи, и отличается работой на щитах и высокой рельефной резьбой, в отличие от картуша с нижним рельефом и ремешков в елизаветинском стиле.

Елизаветинский ренессанс больше похож на немецкие работы, чем на французские, но, конечно, имеет свои исконные особенности, развившиеся в результате его смешения с тюдоровской готикой того времени. Это сочетание можно увидеть во многих старинных залах и особняках, построенных примерно в это время в [Англии](#). [Англия](#). Уоллатон-холл - прекрасный образец елизаветинской эпохи (рис. 413), а Холланд-хаус в Кенсингтоне - еще один прекрасный особняк в том же стиле (рис. 414).

Эти зубчатые здания елизаветинского стиля, облицованные красным кирпичом и камнем, находятся в исключительной и приятной гармонии с величественными парками и густо поросшим лесом английским ландшафтом, которым они обычно окружены.

Инио Джонс в начале семнадцатого века и сэр Кристофер Рен, его преемник, были величайшими именами в архитектуре периода английского Возрождения. Первый был близким последователем итальянского архитектора Палладио и проектировал, как правило, свои здания по римским образцам. Дворец в Уайтхолле, церковь и площадь в Ковент-Гардене, а также Крю-холл в Чешире были построены по его проектам.



Рис. 413. Елизаветинский период, Северный вход, Уоллатон—Хаус.

Собор Святого Павла слишком хорошо известен, чтобы нуждаться в описании. Его можно упомянуть как самый важный пример позднего возрождения в Англии. Его строили тридцать пять лет (1675-1710), и хотя некоторые детали и орнамент в целом тяготеют к барокко, здание в целом является одним из прекраснейших и наиболее впечатляющих произведений, когда-либо созданных в какой-либо стране. Рен построил огромное количество церквей в Лондоне за то время, что был занят строительством соборов Святого Павла, Святого Стефана, Уолбрука, которые были одними из его лучших. Больница Челси, Королевская биржа, вместе с некоторыми городскими залами и двадцатью пятью церквями были построены по его проектам или под его руководством.

Современная архитектура Франции в основном опирается на традиции эпохи Возрождения.

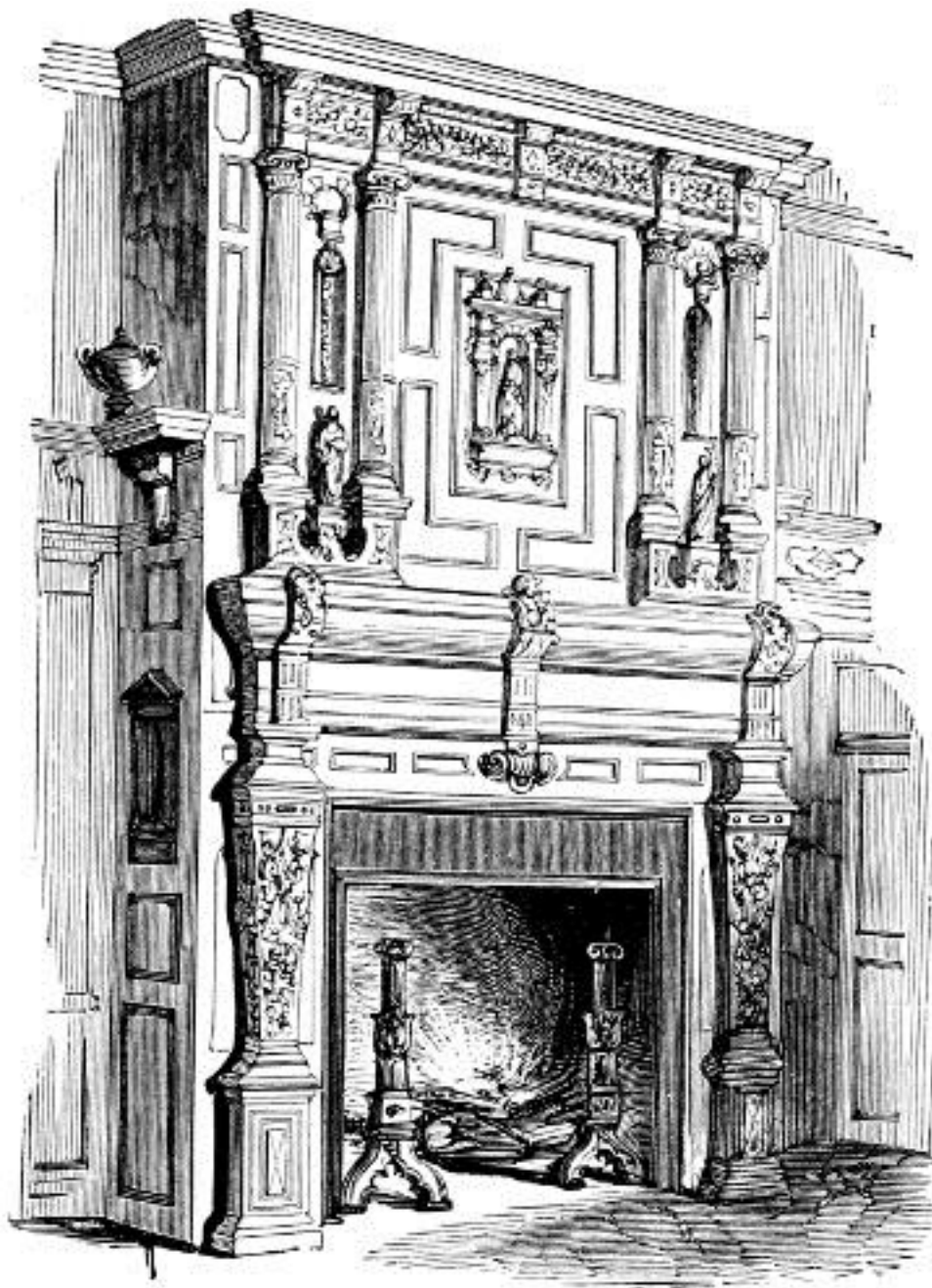


Рис. 414. Старинная гостиная, Холланд—Хаус.

В Германии пользуются популярностью греческий и римский стили, но сейчас возводятся здания в готическом и ренессансном, а иногда и романском стиле.

В Англии около ста лет назад произошло греческое возрождение, во многом благодаря публикации работ Стюарта и Реветта в связи с их тщательным изучением остатков греческой архитектуры. Церковь Святого Панкратия в Лондоне является одним из результатов этого возрождения. Сэр Уильям Чемберс был архитектором прекрасного здания на берегу реки — Сомерсет-хауса на набережной Темзы (1725-1796); он также спроектировал большое количество мебели и парадную карету. Он опубликовал важные работы по архитектуре и мебели, которые оказали значительное влияние на дизайн последней в Англии. В первой половине этого столетия произошло возрождение готики, которому в значительной степени способствовали труды и архитектурные работы А. В. Пугина. Здания парламента, построенные Барри, являются лучшими образцами возрождения готики в Англии. Они

построены в перпендикулярном или тюдоровском стиле. Сэр Гилберт Скотт был поздним представителем стиля современной готики (1811-78) и был архитектором Мемориала Альберта в Кенсингтон-Гарденс, железнодорожного вокзала и отеля Сент-Панкрас в Лондоне, помимо строительства и реставрации многих церквей в готическом стиле.

Архитектура современной Англии тяготеет к эпохе Возрождения с легкой примесью готики и многого оригинального в декоративных деталях, но готика по-прежнему остается излюбленным стилем для церквей.

Орнамент эпохи Возрождения.

Орнамент эпохи Возрождения был основан на the римском. Прежде чем описать первое, необходимо сказать несколько слов о его прототипе, римском. Более всего широкое использование листьев аканта характеризует декоративное искусство римлян. Обращение с акантом в римской архитектуре уже было замечено в первой части этой работы. Прекрасная смелость и свобода были повсюду очевидны в римском обращении с этой листвой (рис. 28 и 29).

Большие завитки аканта (см. рис. 319), в которых птицы, рептилии и насекомые расположены так, чтобы заполнить свободные пространства, используются в пилястрах, фризах и панно.

Химеры в виде целых или половинных фигур с завершениями из листьев, грифоны и большие, хорошо украшенные вазы использовались в качестве симметричных композиций во фризах.

Хорошо известный фриз со свитком аканта с Форума Траяна - очень типичный пример мягколистного аканта. Розетка завитка, как и почти во всех классических орнаментах, составлена из листьев аканта, расположенных лучисто, наподобие цветка (рис. 415).

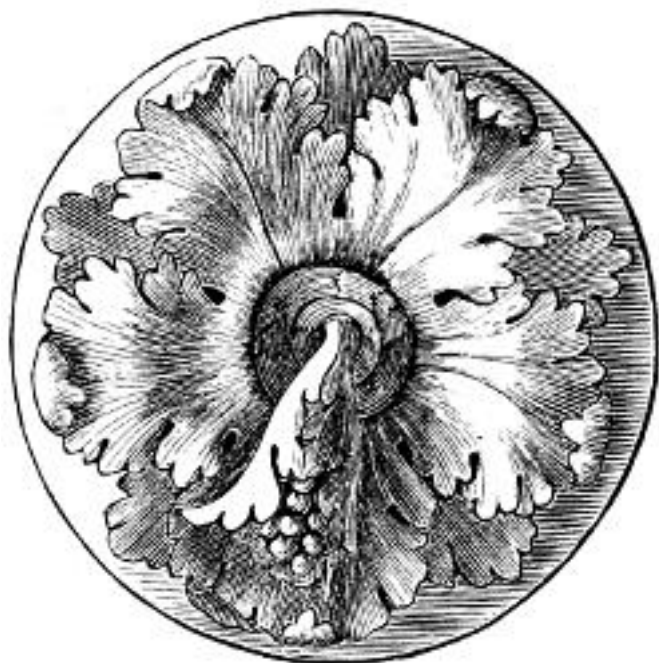


Рис. 415. Розетка из свитка, Форум Траяна.

Некоторые орнаменты на античных римских изделиях из бронзы и серебра особенно красивы и изящны, как это можно увидеть на серебряном винном кратере, найденном в

Хильдесхайме в Ганновере, который является одним из предметов коллекции, найденной в этом месте в 1869 году. Эти сокровища, найденные в Помпеях и Геркулануме, а также настенные росписи в тех же местах дают нам хорошее представление о римском искусстве внутреннего убранства и второстепенных видах декоративно-прикладного искусства.

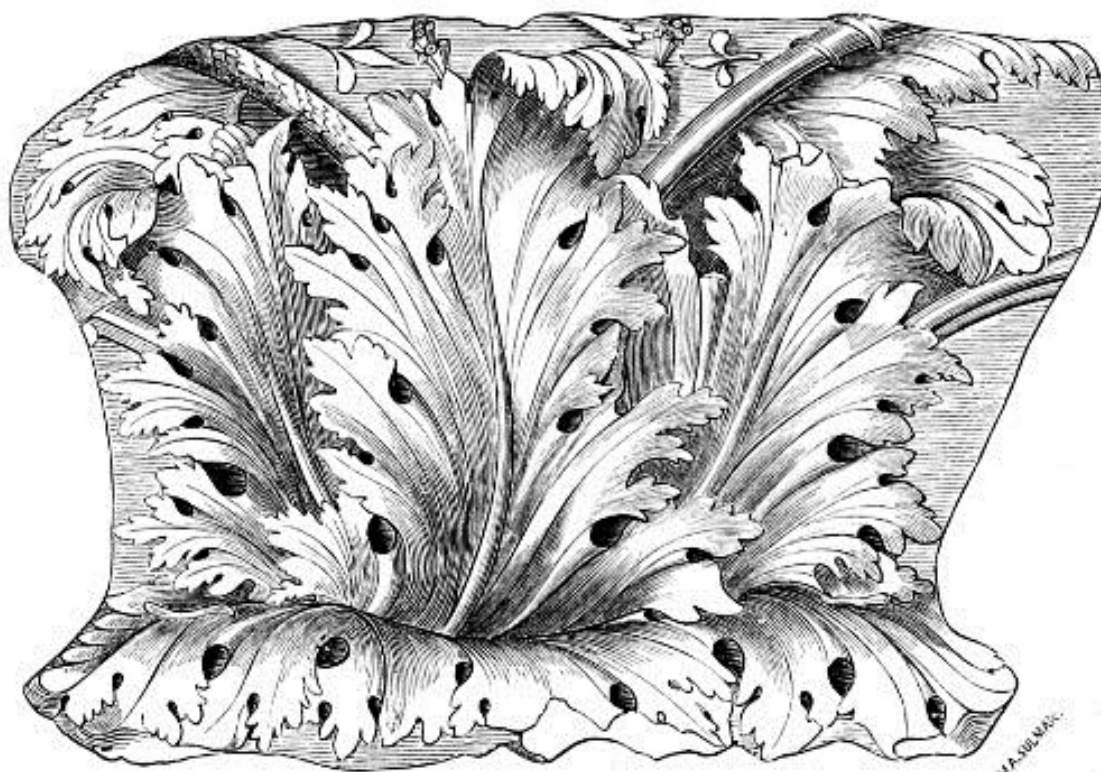


Рис. 416. Гнездо свитка, Римская панель, Флоренция.

Помпейские предметы, в основном из бронзы (рис. 417) и настенные росписи (рис. 418-20), в такой же степени греческие, как и римские, по стилю, поскольку в основном это работы греческих художников, выполненные для римлян.



Рис. 417.—Предметы искусства ручной работы из Помпей.



Рис. 418.— Богиня Деметра на троне. Настенная живопись из Помпей. (Б)

Бани Тита и Диоклетиана и дворец Цезарей на Палатинском холме в Риме были украшены гротеском, подобным Помпейским, и были с большим успехом изучены Рафаэлем и его учениками и помощниками при оформлении лоджии Ватикана. Тонкие завитки, фруктовые гирлянды, животные, маски, всевозможные гротескные формы и птицы, летающие и играющие в световых завитках и из них, архитектурные сооружения легкого и фантастического характера и панно с пейзажами составляли сюжеты, которые были нарисованы на стенах, которые часто были разделены на фриз, панно и дадо. Эти украшения были выполнены темперой в ярких красных, зеленых, желтых, синих и черных тонах. Античные гротески, названные так из-за того, что их находили на стенах подземных помещений, или “гrotто”, вместе с фигурными сюжетами, взятыми из греческих драгоценных камней, подарили Рафаэлю и его знаменитым ученикам Джованни да Удине (1487-1561) и Перино дель Вага (1500-47) причудливые идеи для украшения лоджии Ватикана и Виллы Мадама в Риме. Эти *гrotты* были написаны чем-то вроде фрески или темперы на

белом фоне с довольно ярким разнообразием расцветок. Некоторые части украшений были выполнены в виде лепных рельефов, изготовленных из извести и мраморной крошки, а иногда позолочены. Джованни да Удине, или Рикаматоре, как его еще называют, особенно прославился этой лепниной, а также изображением животных и птиц. Он и еще один знаменитый художник, Приматикко, помогали великому ученику Рафаэля Джулио Романо (1492-1546) в аналогичном оформлении герцогского дворца в Мантуе. Последний художник выполнил главную фигуру в Мантуе, а также на вилле Мадама.



Рис. 419—Пан. Настенная роспись в Геркулануме. (Б)

В церквях и дворцах Италии и Франции нет недостатка в хороших образцах итальянского орнамента, особенно в резьбе по мрамору и дереву.

Музей в Южном Кенсингтоне богат слепками и настоящими образцами итальянского орнамента, здесь есть превосходные копии пилястр Рафаэля и другие образцы расписных украшений. В дополнение к этому тарелки и вазы из майолики представляют собой хорошие образцы росписи эпохи Возрождения.

Здесь необходимо лишь проиллюстрировать и описать несколько примеров стиля в том виде, в каком они проявляются в архитектурном декоре, поскольку в следующих томах мы рассмотрим множество примеров орнамента эпохи Возрождения, относящихся к различным историческим промышленным искусствам.

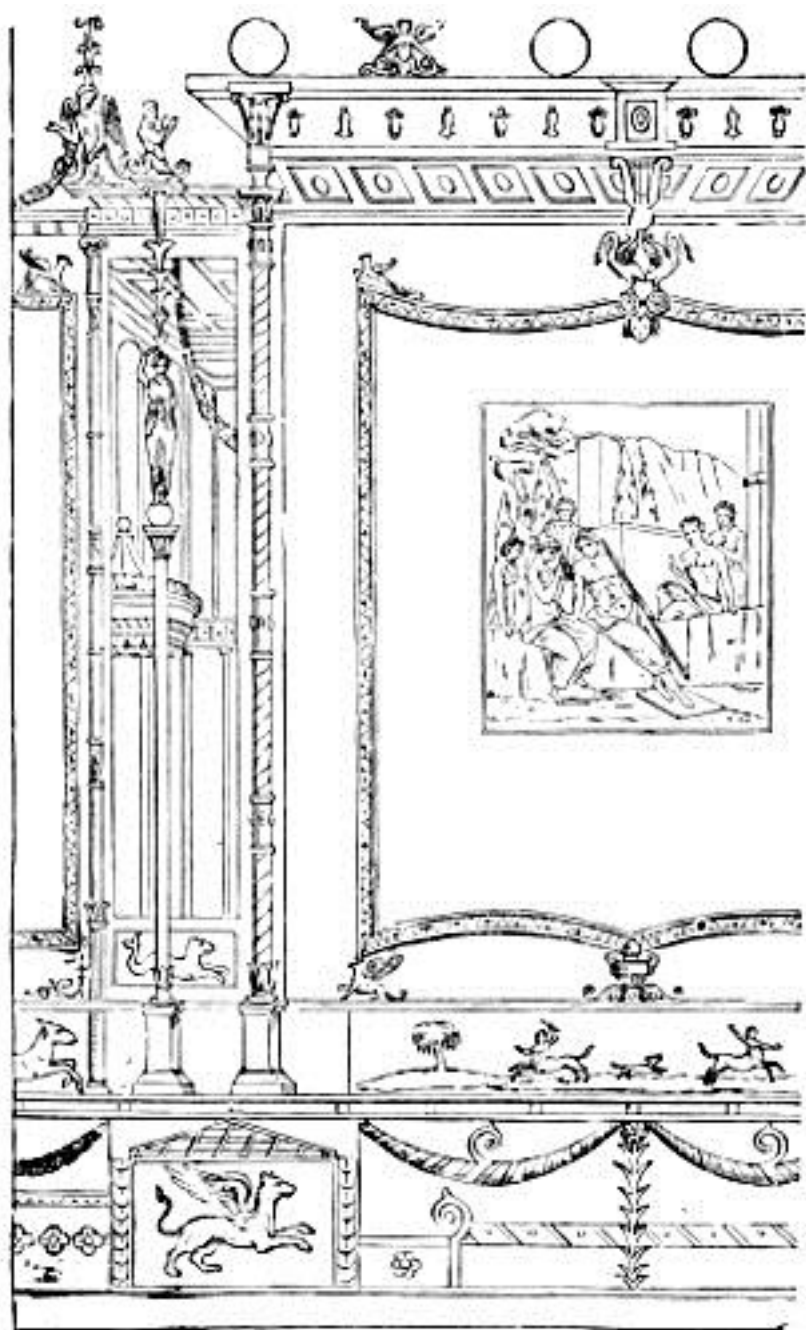


Рис. 420.—Настенная живопись. Помпеи.



Рис. 421.—Пилястра работы Донателло.

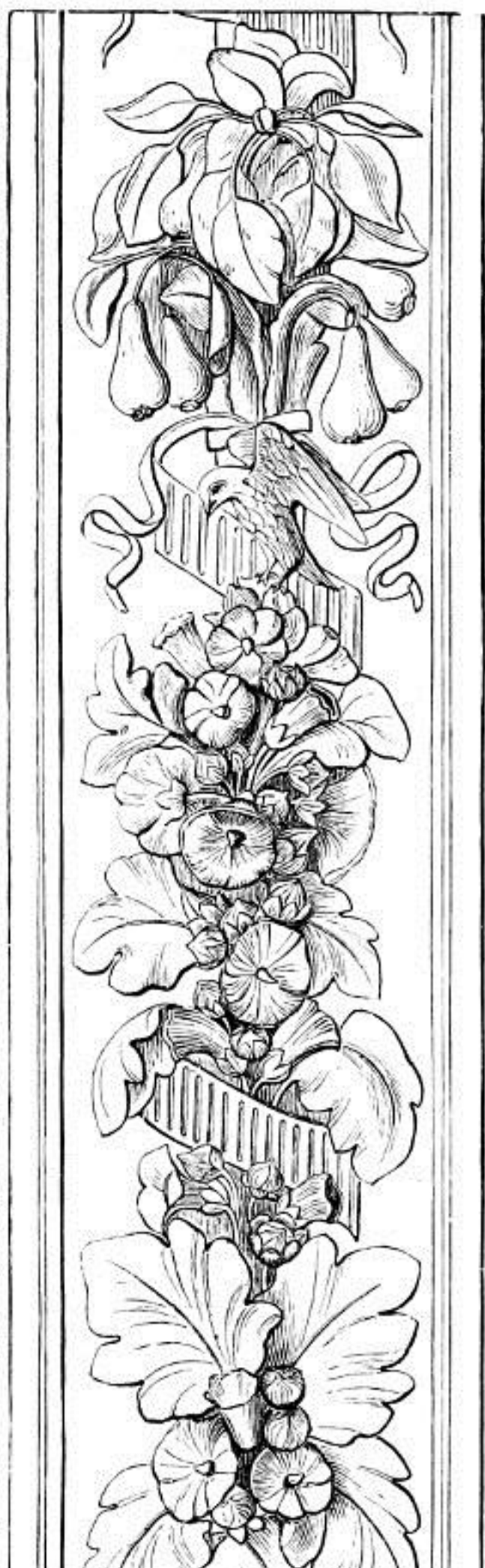


Рис. 422. Орнамент с ворот баптистерия, Флоренция.

Относящаяся к орнаменту пятнадцатого века, или, как его еще называют, "Кватроченто" (1400), у нас есть красивая маленькая пилястра (рис. 421), спроектированная Донателло (1386-1438). Фрагмент архитектурного орнамента из бронзовых ворот Гиберти Флорентийского баптистерия (рис. 422) демонстрирует использование орнаментированных природных форм, что было одной из характерных черт стиля Кватроченто; а дарохранильница (рис. 423) демонстрирует переход между использованием естественных форм и более строгим традиционным орнаментом периода Чинквеченто. Лука делла Роббиа (1400-81) был одним из самых способных мастеров Кватроченто, а Риччо по фамилии Бриоско также был художником того периода, который занимался декоративными работами дворца герцогов в Венеции.

Чинквеченто (1500) - название, данное стилю шестнадцатого века. К этому периоду относится так много блестящих имен, что становится затруднительным дать в нашем пространстве адекватную подборку этих работ. Ближе к концу пятнадцатого века были раскопаны многие древние памятники; и итальянские художники, начиная с Микеланджело и его великих современников и заканчивая художниками менее выдающимися, следовали веяниям времени в своем глубоком изучении античности и все больше стремились придать своим творениям дух древнего искусства. Сохранившиеся традиции византийских форм, которые в какой-то степени были частью стиля Кватроченто, теперь были полностью исключены из более чистого искусства Чинквеченто, и все, что имело прецедент существования в античности, копировалось или имитировалось модифицированным образом и совершенствовалось с точки зрения деликатности в обращении.



Рис. 423.—Дарохранительница. Конец пятнадцатого века. Итальянский. (Р.)

Хотя арабески Рафаэля и его учеников в Лоджии Ватикана (1515) подвергались суровой критике как полные грубой нелепости и выполненные с сомнительным вкусом, все же, если брать их в целом, они были решительным улучшением более грубой нелепости помпейской школы гротескного декора, и они, безусловно, отличаются хорошим рисунком и продуманным исполнением. Несомненно, более поздние достижения в области росписи на Вилле Мадама и герцогском дворце Мантуи имели меньше несоответствий дизайну и были более утонченными, чем ватиканские пилястры, но им не хватает свежести, смелости и мужественности последних. Например, не всегда является веским аргументом утверждать — что часто говорилось о рассматриваемом украшении — что толстый стебель следует использовать для поддержки тяжелой массы, поскольку с равной долей правды можно сказать, что толстый стебель может быть окрашен так, чтобы выглядеть как слабый овощной дряблый стебель, например, у капусты, и поэтому на самом деле будет выглядеть слабее, чем тот, который нарисован для изображения волокнистого стебля древесного дерева; и, кроме

того, если тонкий стебель, поддерживающий тяжелую массу, энергично вытянут, он будет выглядеть достаточно прочным, а также пригодится для придания необходимого количества массы. контраста, который необходим в оформлении. Такая вещь может быть вполне допустима в раскрашенном орнаменте, который был бы неуместен в скульптурных произведениях или в архитектурных формах.

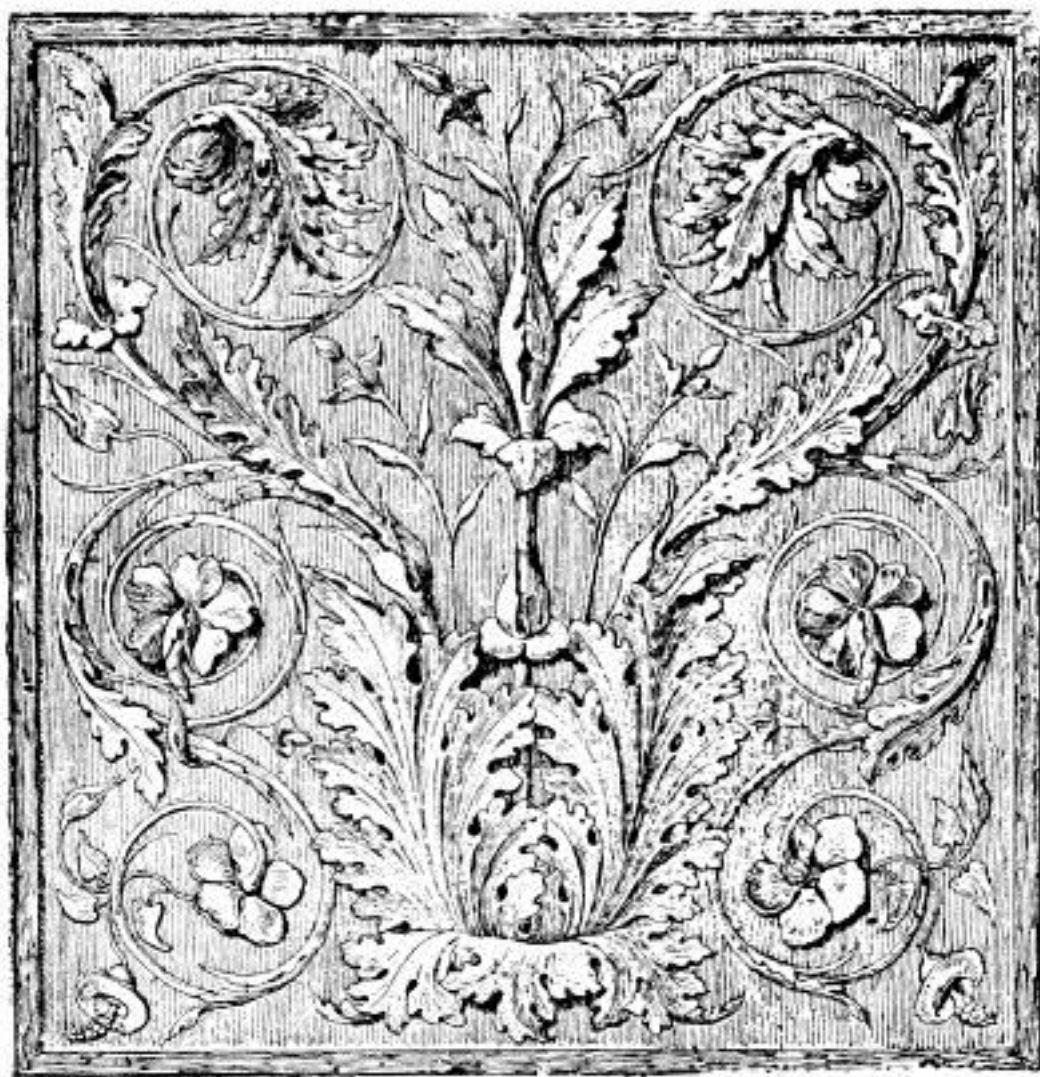


Рис. 424.—Цветочный орнамент Чинквеченто. Акант, дуб, вьюнок и др.



Рис. 425.—Венецианское панно. Шестнадцатый век.

Художники Чинквеченто были лучшими мастерами, чем римляне. Дизайн и изящество отделки некоторых скульптурных орнаментов шестнадцатого века никогда не были превзойдены ни в один период мировой истории искусства. Странно, что многие из наших будущих учителей современного дизайна не симпатизируют ему; возможно, однако, в этом нет ничего удивительного, поскольку они, возможно, пытались и обнаружили, как на самом деле трудно приблизиться к его совершенству на измеримое расстояние. Дешево и правдоподобно говорить, что стиль умер вместе с людьми, которые его создали; но это не то, что говорили художники шестнадцатого века, и мы знаем, что они создали из мертвого стиля. Во что бы то ни стало давайте сохранять оригинальность, если это хорошее искусство, но сначала давайте иметь хорошее искусство.

В орнаменте Чинквеченто мы обнаруживаем, что использовалось большее разнообразие растений, животных и дизайнерских предметов, таких как вазы, канделябры и доспехи, чем обычно встречается в античном орнаменте. Листья аканта, виноградной лозы, дуба и мака были упрощены до общего типа акантоидной листвы (рис. 425). Такие животные, как лев, козел и форма рыбы-дельфина, встречаются часто, иногда почти естественно, но чаще с листовидными окончаниями (рис. 425 и 426). Некоторые композиции полностью состоят из удачно подобранных форм ваз и канделябров (рис. 427).

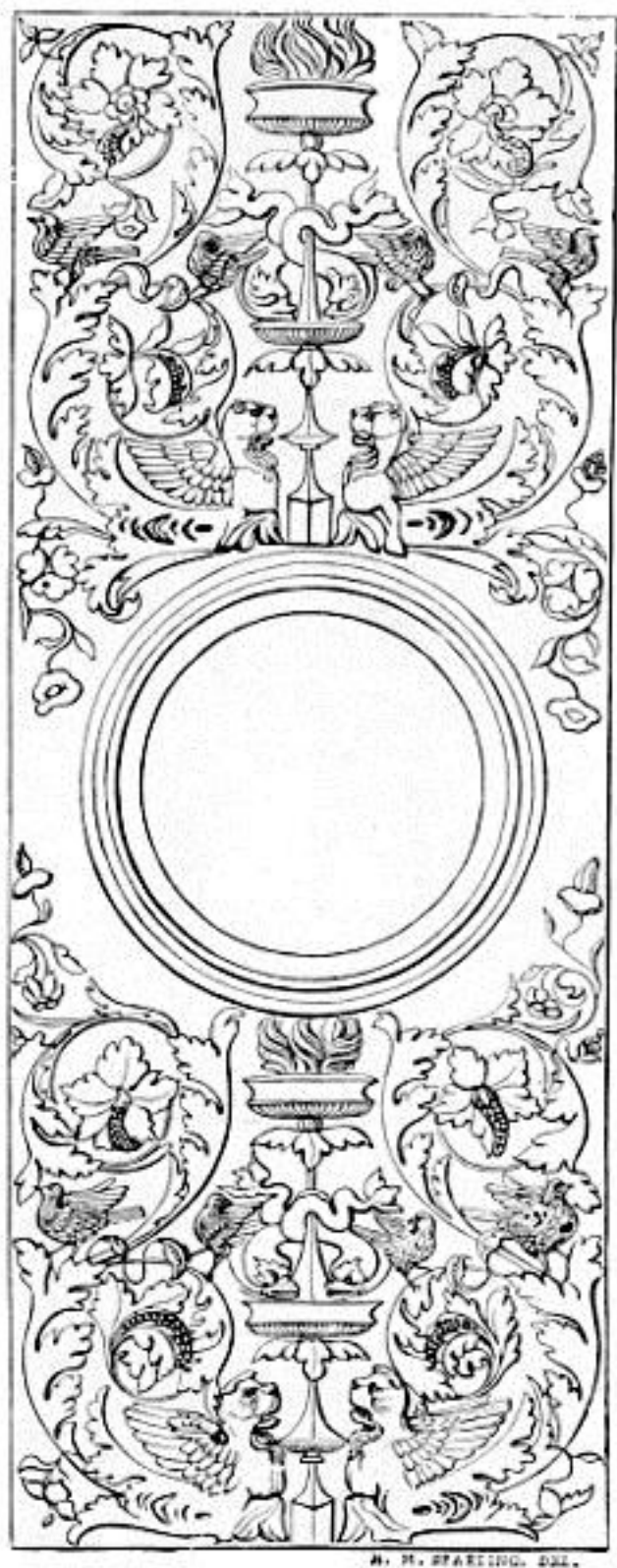


Рис. 426.—Чинквеченто; из гробницы Мартиненго, Брешия.



Рис. 427. Панель с канделябрами и вазами.

В Чинквеченто используется греческий гильошированный узор с розетками и итальянская интерпретация гимна, а также греческий узор в виде лент из жимолости (рис. 428).

Венецианская семья Ломбарди прославилась как скульпторы в области орнамента. Пьетро старший (1481) был архитектором гробницы Данте в Сан-Франческо в Равенне, но его величайшей работой была церковь Санта-Мария-де-Мираколи в Венеции, в скульптурных украшениях которой ему помогали его сыновья Туллио и Антонио. Туллио был самым одаренным скульптором, и его орнамент является лучшим в Венеции периода Чинквеченто (рис. 429).

Мартино Ломбардо был архитектором Скуды Сан-Марко в Венеции, в отделке которой ему помогал Туллио. Некоторые из лучших образцов орнамента этого периода можно найти на

гробнице Мартиненго в церкви Корпуса Христа (1530). Орнамент имеет сильное сходство с ломбардским, но скульптор неизвестен (рис. 426).

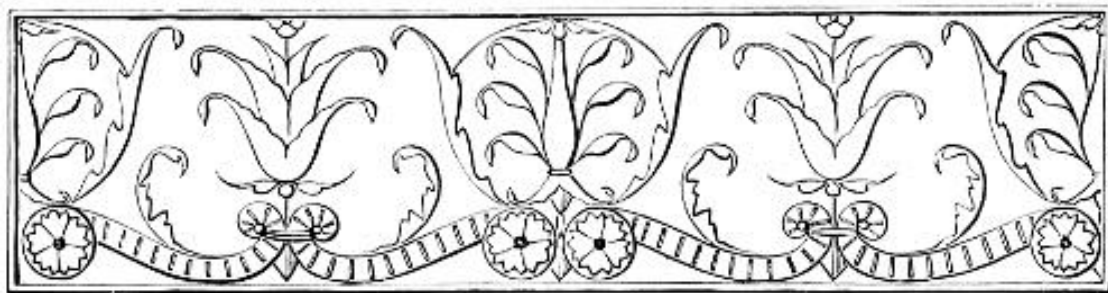


Рис. 428.—Из мраморного фонтана в Лувре. (1508.)

Потолки из "Книги архитектуры" Серлио и из "Сан Спирито" Сансовино являются хорошими примерами панельной отделки в стиле Ренессанса и декоративного наполнения (рис. 431 и 432).



Рис. 429.—Панно из Санта-Мария-де-Мираколи, Брешиа. Туллио Ломбардо. (1500 г.)

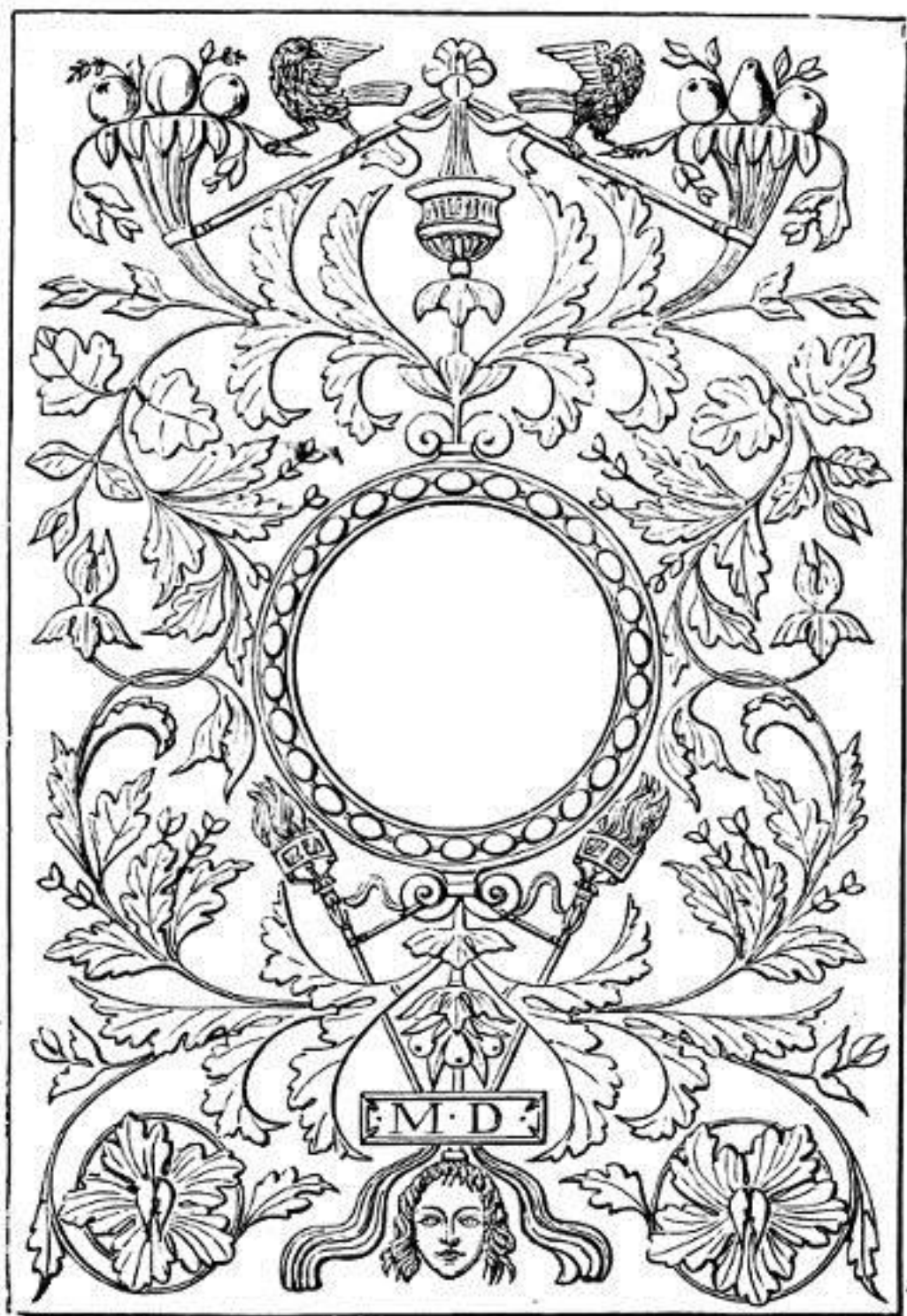


Рис. 430.—Панель с фасада Санта-Мария-де-Мираколи, Брешиа. (1530 г.)

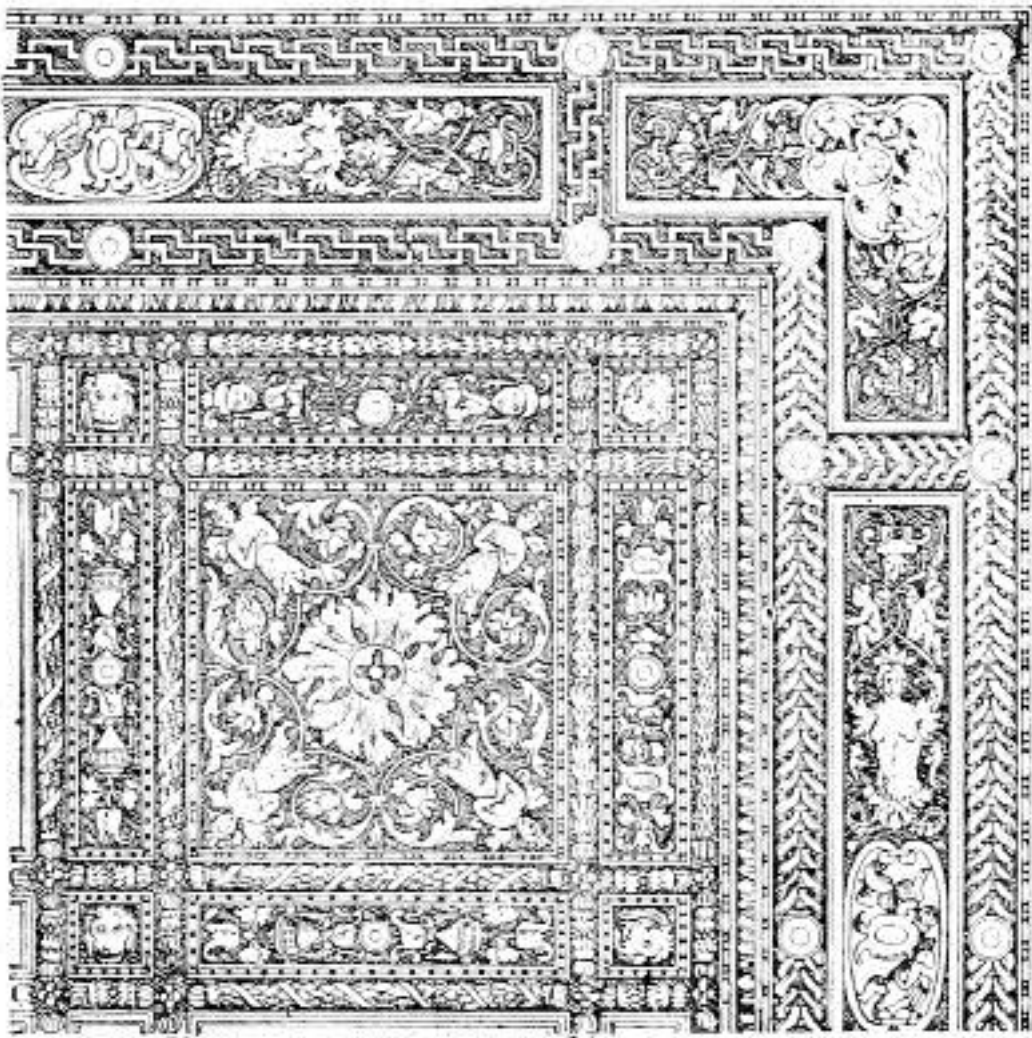


Рис. 431.—Потолок эпохи Возрождения. (Из архитектуры Серлио.)

Одним из самых ярких образцов чинквеченто во Франции является орнамент, найденный на пилястрах памятника, воздвигнутого Людовику XII. в Сен-Дени, Париж (рис. 433). Говорят, что скульпторами были Жан Жюст и Франсуа Жантиль. Фигурная работа над этим памятником была выполнена флорентийским скульптором Требатти. Другой фазой Возрождения во Франции является стиль Анри Де. Это проиллюстрировано на резных дверных панелях из замка Анет (рис. 434 и 435) (1548), где ажурная, переплетенная работа и щитки объединены, образуя черты этого орнамента. На щитах очень часто можно увидеть начальную букву Н короля и герб в виде полумесяца Дианы Пуатье.

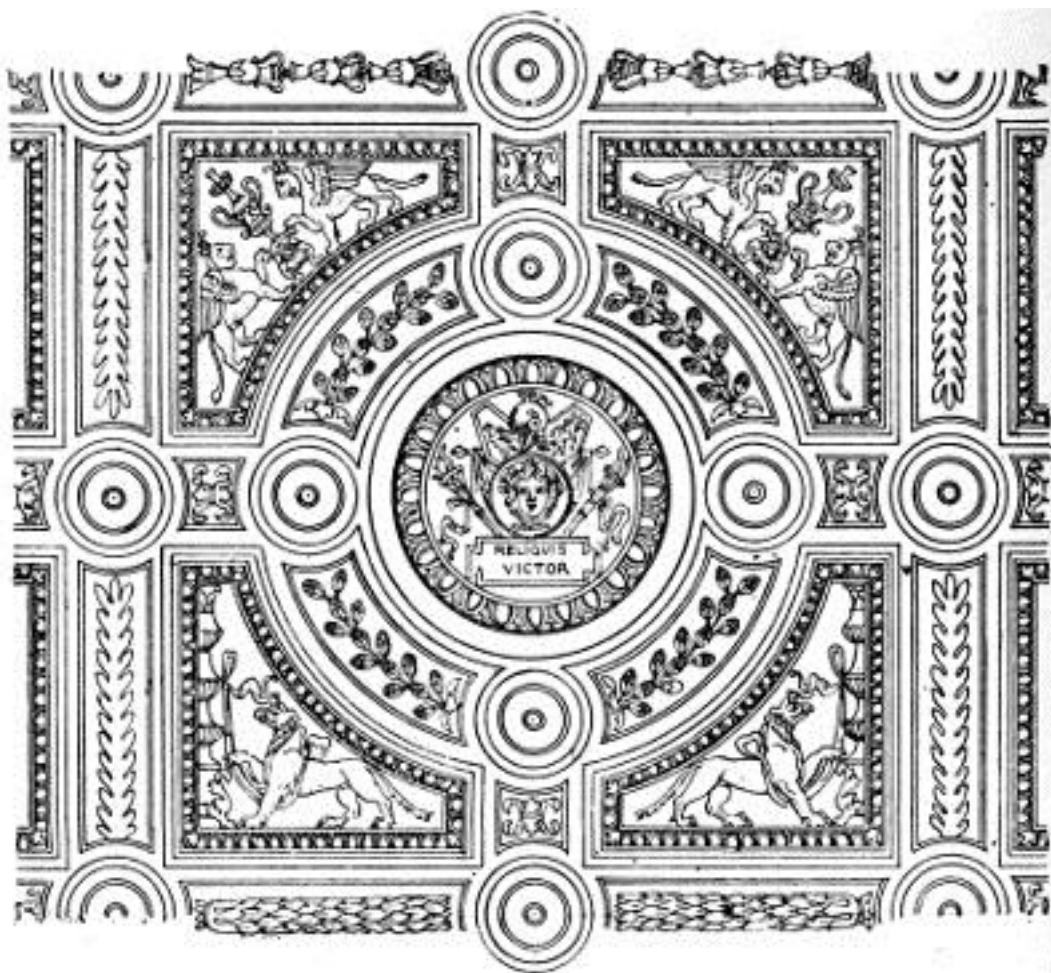


Рис. 432.—Украшение потолка, Сан-Спирито, Флоренция. Автор Сансовино.

Над отделкой этого замка работали Жан Гужон и Жан Кузен.

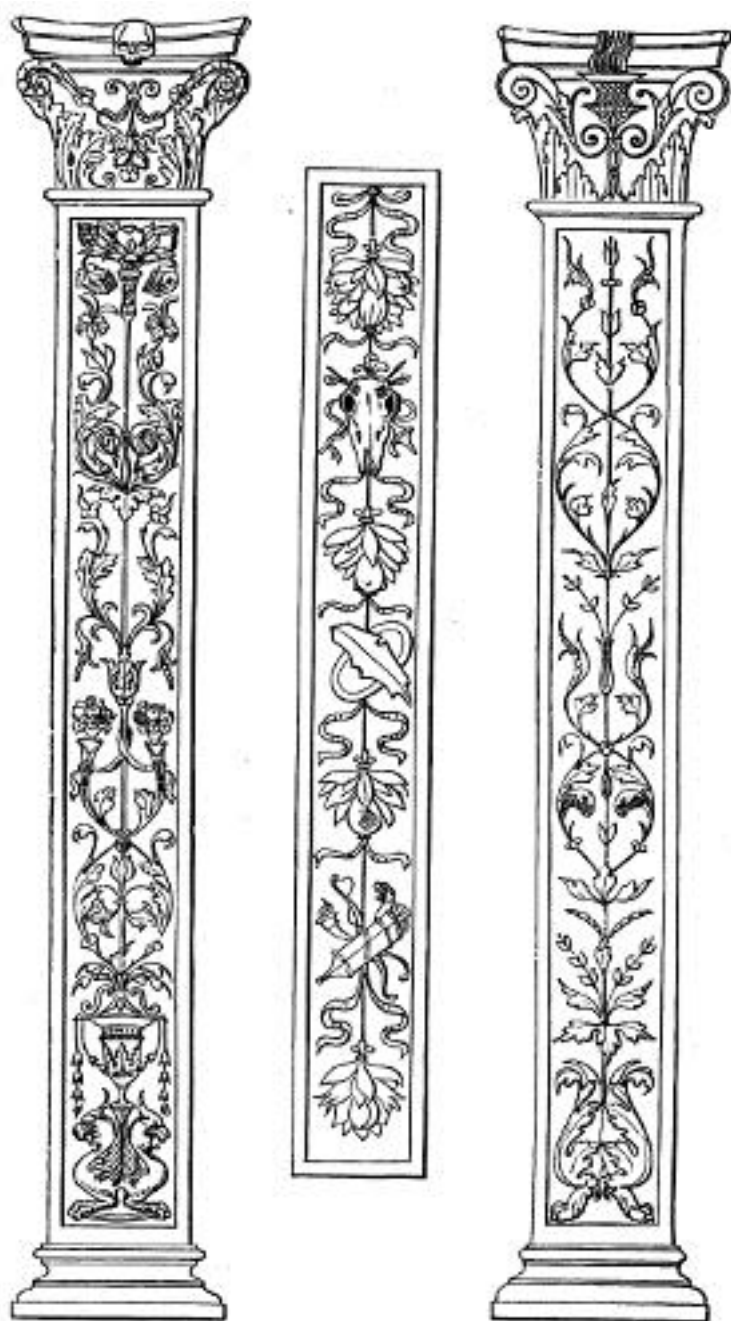


Рис. 433.—Пилястры с памятника Людовику XII, Сен-Дени, Париж.

Чрезвычайно богатым образцом французской резьбы по дереву является панно из замка Гайон в Нормандии (1515 г.) (рис. 436).

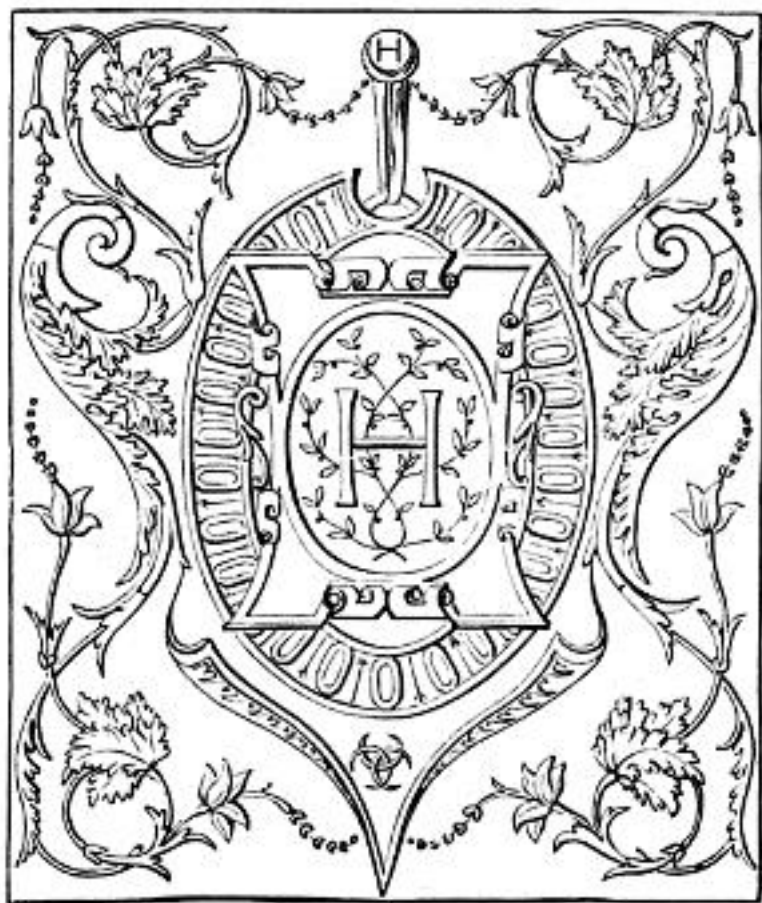


Рис. 434.—Резная панель в стиле Генриха II из замка Анет.



Рис. 435.—Резная панель в стиле Генриха II из замка Анет.



Рис. 436.Резное дерево; Шато Гайон. (1505.)

Приведенные выше примеры и каминное панно работы Жермена Пилона (1560) (рис. 437), другого скульптора, работавшего у Екатерины Медичи, являются одними из лучших образцов периода Чинквеченто во Франции.

Елизаветинский орнамент, или орнамент эпохи Возрождения в Англии, характеризуется преобладанием ремешковой работы и имеет животных, маски, розетки, наконечники в виде полулива или получеловека, устаревший класс лепнины и очень мало листы. Приведенный пример — панели из Палаты Старой гвардии в Вестминстере (1600 г.), демонстрируют сильное влияние сарацинского узора, который был распространен на большей части более поздней мебели и текстиля эпохи Возрождения (рис. 438).



Рис. 437.—Панно из камина; Лувр. Работы Жермена Пилона.



Рис. 438.—Елизаветинские панели из зала Старой гвардии в Вестминстере.

Щитоделие было не столь характерно для чисто елизаветинского стиля, как для якобинского (Якова I.). Резная каменная накладка из Крю-Холла, Чешир, приписываемая Иниго Джонсу (рис. 439), показывает начало щитоделия якобинской эпохи. Этот стиль лучше всего проявляется в резной деревянной мебели того периода, и как он, так и елизаветинский стиль, вообще говоря, являются ответвлениями фламандской и немецкой фаз Возрождения. Елизаветинский орнамент очень разнообразен, панели и другие элементы оформления иногда состоят исключительно из ремешков прямоугольной формы с плоской перфорацией, которые иногда можно увидеть в дверных проемах и фасадах каминов, как в Хардвик-холле, Хэддон-холле, Спик-холле и Крю-холле. Другой вид - более изогнутый, с фигурками и животными, как показано на иллюстрации из старого дома в Эксетере, ныне находящегося в Кенсингтонском музее (рис. 440); другой вид вырезан в прямоугольных или изогнутых и зубчатых рамках картушной работы с меньшими промежутками и небольшими панно, вырезанными в виде имитации драгоценных камней с овальными или ромбовидными

гранями. Часто использовались колонны ионического или коринфского ордера, классическая лепнина, зубные протезы, яйцо и язык. Потолки часто были обшиты панелями и лепниной, склоняясь в этом отношении скорее к готике, чем к классике. Причудливый вид архитектуры эпохи Возрождения был распространен в Голландии и в некоторых частях Германии, что, по-видимому, послужило образцом для большей части стиля “засов и запирающие” некоторых ворот елизаветинской эпохи. Архитектор Диттерлин из Страсбурга (1550-1599) был выдающимся представителем этой скрученной и скрепленной болтами формы фантастической архитектуры, которая в то время была слишком модной. На иллюстрации (рис. 441) показан пример того, что можно было бы назвать мягким образцом стиля Диттерлина. Популярность увлечения Диттерлином была обусловлена тиражом нескольких опубликованных им томов его невозможных проектов, некоторые из которых, очевидно, были адаптированы архитекторами елизаветинской эпохи, но в гораздо более сдержанном духе.



Рис. 439. Дверной проем, Крю-Холл. Иниго Джонс.



Рис. 440. Резной орнамент елизаветинской эпохи из старого дома в Эксетере. (1590.)

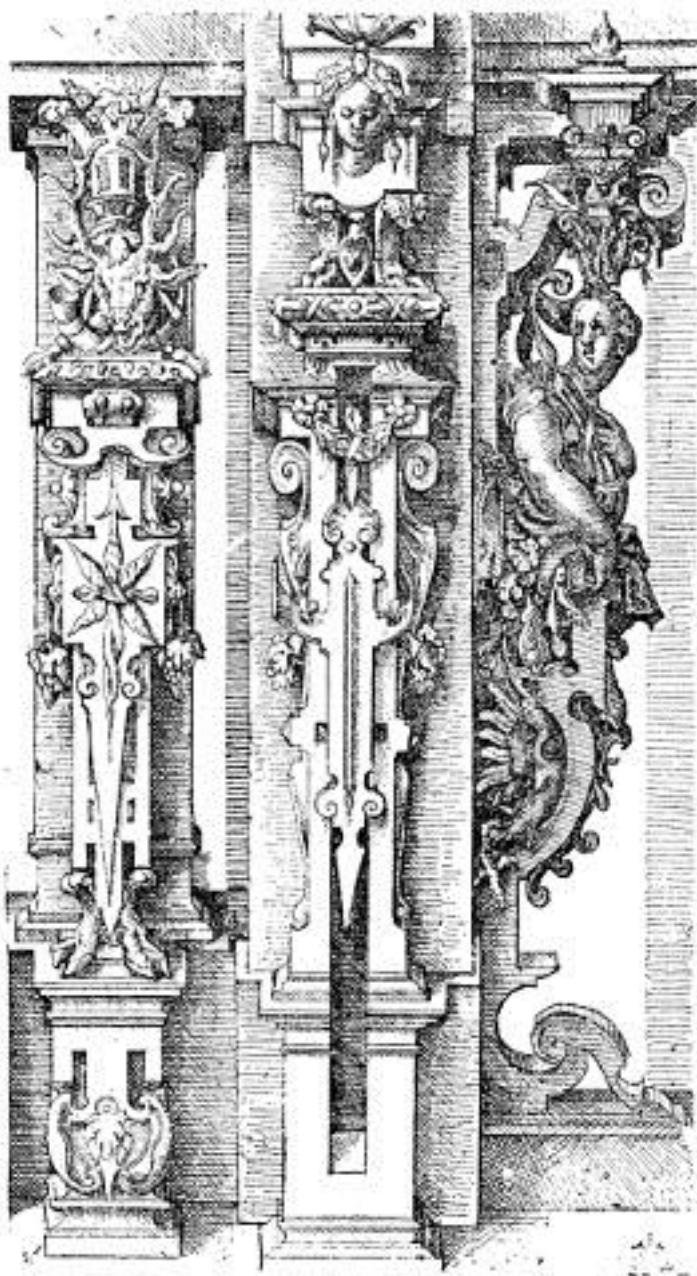


Рис. 441.—Пример архитектуры Диттерлина; Германия, шестнадцатый век.

ЛОНДОН: ИЗДАТЕЛЬСТВО WILLIAM CLOWES AND SONS, LIMITED,
ДЬЮК-СТРИТ, СТЭМФОРД-СТРИТ, ЮГО-ВОСТОЧНАЯ И ГРЕЙТ-УИНДМИЛЛ-СТРИТ, Западная

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПУБЛИКАЦИИ.

БРУМ—Работы кистью для школ. Флоренс Брум. С сорока восемью цветными рисунками.
Маленький 4то. Новое издание. 5с. нетто.

БУЛЛМОР—Рисунок формы и дизайна растения по памяти. Автор У. Р. Буллмор. В двух частях, каждая состоит из шести пластинок с художественной печатью в портфолио. Цена 1 с. нетто за каждую деталь; почтовые расходы 2д.

БУЛЛМОР—силуэтные копии для рисования кистью. У. Р. Буллмор. Часть I. Естественные формы. Часть II. Простые узоры. Книги, 6д. каждая нетто; почтовые расходы за дополнительную плату.

БУЛЛМОР—Карточки для рисования кистью для старших. У. Р. Буллмор. Часть I. Естественные формы. Часть II. Простые узоры. Каждая состоит из двенадцати открыток. 1с. 3д. нетто каждая; почтовые расходы 2д.

Эта работа содержит те же примеры, что и авторские “Копии в силуэте”, части I и II, но напечатана на плотных карточках, а не в виде книги.

ДОУСОН—Элементарный дизайн. Чарльз Фредерик Доусон. С многочисленными иллюстрациями. Второе издание. Demy 8vo. 2с. нетто.

ДУГЛАС—Система рисования кистью. Р. Смитон Дуглас и Ада Хилл Уокер. Продолговатый размер 4, 3с. нетто.,,,

ФЕРНИСС—Как рисовать пером и тушью. Гарри Фернисс. С многочисленными иллюстрациями. Деми 8в. 3с. 6г. нетто.

ХАРБАТТ—Пластический метод Харбатта и использование пластилина в искусстве письма, рисования и моделирования в образовательной работе. Уильям Харбатт. С пятьюдесятью шестью иллюстрациями. Корона 4to. 4с.

ХАРБАТТ—Пластические методы для пластического мышления: Пособие для учителя по простым урокам лепки из пластилина для младенцев и детей младшего возраста. Миссис Харбатт. С тридцатью четырьмя иллюстрациями. Новое и переработанное издание. Маленький, от 4 до 1с. нетто.

HARPER—Практическое руководство по рисованию, для современных методов воспроизведения, со множеством иллюстраций, показывающих сравнительные результаты. Чарльз Г. Харпер. Новое издание, переработанное и дополненное. Деми 8в. 7с. 6г.

ХАТТОН—Книга растений ремесленника: рисунки растений, отобранных из Старых сборников трав. С многочисленными цветными и черно-белыми иллюстрациями. Снабжен примечаниями и дополнительными рисунками, а также эссе об использовании растений в декоративном дизайне. Ричард Г. Хаттон, почтенный А.Р.К.А. (Лондон). Деми 8во.

[В прессе.

ХАТТОН—перспектива для студентов-искусствоведов, художников и рисовальщиков. Р. Г. Хаттон. С 208 иллюстрациями. Большая корона 8в. 5с.

ХАТТОН—Дизайн. Изложение принципов и практики декорирования. Р. Г. Хаттон. Со 177 иллюстрациями. Деми 8во. 5с. нетто.

ХАТТОН—Рисование фигур. Новая работа для художников и студентов. Ричард Г. Хаттон. Содержит почти 400 диаграмм. Деми 8в. 7с. 6г. нетто.

ХАТТОН—Композиция фигур. Дополнение к “Рисованию фигур”. Ричард Г. Хаттон. С многочисленными иллюстрациями. Деми 8в. 7с. 6г. нетто.

ДЖЕКСОН—Резьба по дереву как вспомогательное средство при изучении элементарного искусства. Ф. Г. Джексон. С многочисленными иллюстрациями. Деми 8во. 3с. нетто.

ДЖЕКСОН—Работа по металлу: чеканка и повторная обработка для домашних мастеров. Фрэнк Дж. Джексон. С многочисленными иллюстрациями и диаграммами. DeMy 8vo. 3с. net..

ДЖЕКСОН—Декоративный дизайн. Элементарный учебник принципов и практики. Фрэнк Г. Джексон. Полностью иллюстрирован. Третье издание. Большой. Корона 8в. 7с. 6д.

ДЖЕКСОН—Теория и практика дизайна. Продвинутый учебник по декоративному искусству. Фрэнк Г. Джексон. С 700 иллюстрациями. Большая корона 8в. 9с.

ДЖЕКСОН—отличник рисования и дизайна. Фрэнк Дж. Джексон. Crown 4to. В двух частях, с многочисленными иллюстрациями. 2с. 6д. в каждой сетке.

Эти иллюстрации с дополнительными упражнениями также были подготовлены на толстых карточках.

Для соответствия Части I.	{	Набор I. 30 карточек,	2с. нетто.
		" II. 30 "	2с."
Для соответствия Части II.	{	" III. 30",	2с.",
		" IV. 24 ",	2с.",
		" V. 12 ",	1с.",

ЛАНТЕРИ—Моделирование. Руководство для преподавателей и студентов. Э. Лантери, профессор скульптуры Королевского колледжа искусств в Южном Кенсингтоне.

Том I. — С портретным рисунком автора, выполненным профессором А. Легро, и сорока двумя листами во всю страницу, а также другими иллюстрациями и диаграммами. Э. Онслоу Форд, Р.А., представляет предисловие. Глава 4. 162 стр. 15с. нетто.

Том II. — С многочисленными иллюстрациями и предисловием сэра У. Б. Ричмонда, R.A. Crown, 4-е место. 15с. нетто.

ЛИНДСИ—Геометрический рисунок. К. Т. Линдси. С многочисленными иллюстрациями. DeMy 8vo. 6с. нетто.

ЛАНН—Керамика. Практическое пособие для учителей рисования и студентов. Р. Ланн, преподаватель Королевского колледжа искусств в Южном Кенсингтоне. Деми 8во. 5с. нетто.

МАНН—Искусство растушевки. Полное и систематизированное руководство по принципам и практике рисования в светотени. Уильям Манн. С сорока иллюстрациями. Деми 8во. 3с. нетто.

МИДЖЛИ и ЛИЛЛИ—Исследования формы и дизайна растений. У. Мидгли и А. Э. В. Лилли. С многочисленными иллюстрациями. Десятая тысяча. Исправлено и дополнено. Деми 8во. 6с.

MIDGLEY—Набор карточек для рисования и оформления "Жизнь и листья". Автор: У. Мидгли, A.R.C.A. Лондон. с 4 по 2с. нетто.

МЕЙБРИДЖ—Человеческая фигура в движении. Электрофотографическое исследование последовательных фаз мышечных действий. Эдвард Мейбридж. Иллюстрирован

многочисленными полностраничными гравюрами в стиле меццотинто, воспроизведенными с оригинальных негативов. Продолговатый. 20с. нетто.

МЕЙБРИДЖ—Животные в движении. Электрофотографическое исследование последовательных фаз поступательных движений. Эдвард Мейбридж. Девяносто пять полностраничных фотогравюр-меццотинто, воспроизведенных с оригинальных негативов, и более 1600 полутонных фигурок Лошадей, Собак, Слонов, Львов и других животных во время ходьбы, галопа, прыжков или какого-либо другого акта движения, а также Птиц во время полета. Продолговатый. 20с. нетто.

ПОЙНТЕР—Десять лекций по искусству. Пойнтер, Р.А. Четвертое издание. Большая корона 8в. 9с.

RHEAD—Исследования растительной формы и природных объектов. Автор: Джордж Уоллискрофт Р. Хед, R.E. Набор 1.—ФОРМЫ РАСТЕНИЙ. Набор 2.—ПРИРОДНЫЕ ОБЪЕКТЫ. В наборе 6с. нетто. Каждый содержит шесть контурных и шесть тонированных объектов.

RHEAD—Рисунок формы растения по памяти и рисунок на доске. Двенадцать карточек растительной формы, соответствующих приведенным выше учебным планам, взяты с натуры Г. В. Р. Хедом. Р.Е. Прайс 2с. 6д. нетто. Размер, 10 дюймов. × 7 дюймов.

СИМАН (О.)—Мифология Греции и Рима, с особым упором на ее использование в искусстве. Под редакцией Г. Х. Бьянки. Шестьдесят четыре иллюстрации. Новое издание. Корона 8во. 5с.

СТЭТХЭМ—Современная архитектура. Книга для архитекторов и широкой публики. Автор Х. Х. Стэтхэм. С многочисленными иллюстрациями современных зданий. Крупная корона 8в. 10с. 6д.

СТЭТХЭМ—Архитектура для широкого круга читателей. Краткий трактат о принципах и мотивах архитектурного проектирования. Автор Х. Х. Стэтхэм. С 250 иллюстрациями, нарисованными автором. Третье издание, переработанное. Крупная корона 8в. 12с.

ТЕЙЛОР—преподавание элементарного искусства. Образовательное и техническое руководство для учителей и учащихся. Э. Р. Тейлор. С более чем 600 схемами и иллюстрациями. Второе издание. Крупная корона 8в. 6с.

ТЕББС—Новая кружевная вышивка (Пунто Тальято). Автор Луиза А. Теббс. С тридцатью четырьмя иллюстрациями. Новое издание. 4-5с. нетто.

ТЕББС—Искусство коклюшного кружева. Практический учебник мастерства, иллюстрированный оригинальными рисунками на итальянском, point de Flandre, брюггском гипюре, Duchesse“ Honiton, ”Рельефном“ Honiton, аппликации и брюссельском. Также как чистить и ремонтировать ценные кружева и т.д. Автор: Луиза А. Теббс. 4-5с. нетто.

ВИНИКОМБ—вымышленные и символические существа в искусстве. С особыми ссылками на их использование в британской геральдике. Автор: Джон Виникомб. С многочисленными иллюстрациями. Деми 8в. 10с. 6г. нетто.

УОРД и ЭЙТЧИСОН—Принципы орнаментации. Автор: Дж. Уорд. Под ред. Джорджа Эйтчисона, A.R.A., Полностью иллюстрированный. Крупная корона 8в. 7с. 6д.

WARD—Цветовая гармония и контраст. Для студентов-искусствоведов, дизайнеров и декораторов. Автор: Джеймс Уорд. С шестнадцатью цветными иллюстрациями и несколькими полутоновыми рисунками. 10с. 6л. нетто.

УОРД—Флористические этюды для декоративного дизайна. Джеймс Уорд. В портфеле. 20с. нетто.

WARD—прогрессивный дизайн для студентов. Автор: Джеймс Уорд. С сорока двумя полнотрадиционными таблицами, содержащими более 1700 рисунков. 8во. 5с. нетто.

УОРД—Исторический орнамент. Трактат о декоративном искусстве и архитектурном орнаменте. Автор: Джеймс Уорд.

Том I. —Доисторическое искусство; Древнее искусство и архитектура; Восточная, раннехристианская, византийская, сарацинская, романская, готическая и ренессансная архитектура и орнаменты. С 436 иллюстрациями. Второе издание. Деми 8в. 7с. 6л.

Том II. —Керамика, эмали, слоновая кость, изделия из металла, мебель, текстиль, мозаика, стекло и оформление книг. С 317 иллюстрациями. Деми 8в. 7с. 6л.

УОРД—фресковая живопись: ее искусство и техника. С особым акцентом на фресковые методы Buonop и Spirit. Джеймса Уорда. С четырьмя цветными пластинами и тридцатью одной полутоновой иллюстрацией итальянской и других фресковых росписей. Королевский 8в. 10с. 6д. нетто.

ВОРНУМ—Анализ орнамента—Характеристика стилей. Р. Н. Уорнум. Новое издание. Полностью иллюстрировано. Royal 8vo. 8с.

РАСТЕНИЯ И ЖИВОТНЫЕ КАК

ОСНОВЫ ДЛЯ КОНСТРУКЦИЙ В ФОРМЕ

И ЦВЕТ.

ВЕРНЕЙ—Животное в украшении. М. П. Верней. Введение Эжена Грассе.

Это великолепное произведение состоит из десяти частей, каждая из которых содержит шесть цветных пластинок, посвященных использованию определенных форм животных в декоративном дизайне. Шестдесят пластинок. На десять частей, каждая из которых содержит шесть пластин, по 8с. нетто на часть.

ГРАССЕТ—Растения и их применение в орнаменте. Отредактировано Юджином Грассе. Первая серия.

Это великолепное произведение содержит семьдесят две Цветные пластины. В двенадцати частях по 8с. нетто за часть.

ГРАССЕТ—Растения и их применение в орнаменте. Отредактировано Юджином Грассе. Вторая серия.

Это великолепное произведение содержит семьдесят две Цветные пластины. В двенадцати частях по 8с. нетто за часть.

ЛОНДОН: CHAPMAN & HALL, Ltd.

Примечание переписчика

Некоторые несоответствия в соглашениях о форматировании были исправлены без дальнейшего упоминания. Иногда диакритические знаки также используются (или не используются) непоследовательно, и их сделали регулярными для облегчения поиска.

Цитируемый отрывок на стр. 326 начинается словами “Вероятно, он был построен ...” и, по-видимому, продолжается в следующем абзаце (без обычных вступительных кавычек) и заканчивается словами “... общая высота составляет 33 фута 6 дюймов”. Неясно, насколько этот отрывок является прямой цитатой, поскольку он включает ссылку на иллюстрацию в текущем тексте. В любом случае, она приведена здесь в печатном виде.

Все ошибки, которые, скорее всего, были допущены принтером, исправлены и отмечены здесь. Ссылки даны на страницу и строку в оригинале. Наряду с резолюциями следует отметить следующие вопросы.

xiv.2	[2]75. Дионис и Лев	Добавлены.
xv.15	1[0/6]7. Фрагмент границы на рис. 166	Заменен.
xvi.35	Жилища у озера, Объекты из[m]	Добавлены.
xvii.18	Мечеть Каира	Исправлено.
xvii.33	Орнамент на арке храма Векала K[a/a]был	заменен.
xviii.46	Кафедра султана K [ai]т-бея	Исправлена.
135.4	[нет] конца	<i>таковой</i> версии короля Джеймса
79.12	внешний вид всего здания[.]	Восстановлен.
90.f121	Нимфа[œ/æ]нелумбо; Цветок, лист и плод.	Исправлено.
144.f192	нарисовано Готье. [(]P. & C.[)]	Добавлено.
163.18	их скульптурные фигуры в раунде[.]	Восстановлен ы.
170.23	но на иероглифику нельзя полагаться	при транспониров ании.
223.22	его любимые атрибуты животных[.]	Восстановлен ы.
225,21	массы греческого народа[.]	Добавлено.
241.13	На них видны следы повреждений в результате пожара[.]	Восстановлен о.
276.6	a[a / n] d индоарийский	исправлен.
342.27	также приведены примеры ранних работ, изданных в Англии	Вставлено.
349.10	Церковь Святой Богородицы	Исправлено.
353.18	во многих интерьерах немецких церквей[.]	Добавлено.
356.15	карнизы с зубцами и ступенчатые фронтоны[.]	Добавлено.

365.2	с пятнадцатым и шестнадцатым [] Венецианскими или ренессансными формами	<i>так в оригинале: век?</i>
376,5	Сан-Микеле в Вероне (1484-[1588])	<i>так в оригинале ум. в 1559 году.</i>
379.16	Добавлено то, что известно как стиль Анри Де [(]Генрих II.)	Добавлен.
383.24	построен примерно в это же время в Англии[.]	Добавлен.
386.27	был основан на [t] он римский	восстановлен.